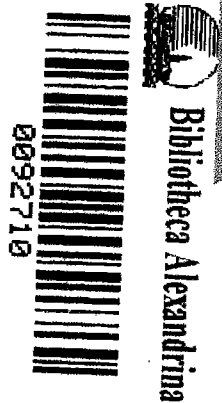


تأليف: جبروم كلينكو فيتز

فن الرواية الأمريكية

ترجمة: سميرة مصطفى أحمد



دارالمعارف

فَنُّ الرِّوَايَةِ الْأَمْرِيكِيَّةِ

تأليف

چيروم كلينكو فتر

ترجمة

سميرة مصطفى أحمد



دار المعارف

**THE PRACTICE OF FICTION IN AMERICA:
WRITERS FROM HAWTHORNE TO THE PRESENT**

by

Jerome Klinkowitz

© 1980 by the Iowa State University
Press, Ames, Iowa 50010

الناشر: دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج ٢٠-٤٠

مقدمة

إن كل ما كتب من روايات في الأدب الأمريكي إنما هو روايات تجريبية. ففي إنجلترا حيث كانت الروايات التي كتبت في القرن الثامن عشر متباعدة الأسلوب بشكل كبير، بحيث إنها اشتملت على كل الأنماط التي يمكن للنثر أن يصورها، ما إن أقبل القرن التاسع عشر حتى تحولت هذه الروايات إلى نمط آخر هو الرواية التي تهتم بالسلوك أكثر من اهتمامها بأى شيء آخر. وفيها عدا بعض الروايات مثل: «مرتفعات وذرنيج» و«طريق البشر جميعاً» فقد ظلت الروايات تعكس حياة الطبقة المتوسطة جيلاً بعد جيل.

أما في أمريكا فالأمر مختلف: فمنذ البداية وأمريكا تفخر بأنها مجتمع لا توجد فيه طبقات، مجتمع تأتى فيه الأخلاقيات أولاً قبل السلوك، ولا مكان فيه لذوى الألقاب من الرجال والسيدات الذين يكونون عادة نماذج تحتذى بالنسبة للطبقة المتوسطة. وكذلك فإن الروايات التي تتحدث عن السلوك لم تزدهر إلا بعد الحرب الأهلية، حين ظهرت طبقة جديدة متميزة نتيجة للتوسع الصناعى، تلك هى طبقة ملوك السرقة والسطو فى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر فيما بين السبعينيات والتسعينيات. وحتى فى تلك الفترة وجد كتابنا - أمثال وليم دين هاويز وغيره - الفرصة ليقوموا بتجارهم الأدبية التي اتسمت بالواقعية والذوق الرفيع.

ومنذ البداية كانت ظروف الحياة الأمريكية الفريدة دافعاً لكتابنا

لاتباع أساليب إبداعية مبتكرة. ولما كانت الأنماط الأدبية التي ابتدعها ناثانيل هوثورن أنماطاً غير تقليدية، فقد وجد أنه من المستحيل أن يبدأ كتابه دون أن يكتب له مقدمة يتنصل فيها منه. إن ما قدمته أمريكا يتفق مع ظروف تكوينها السياسي وقد اختار واشنطنون إرفنج - من قبل ناثانيل هوثورن، وهنري جيمس من بعده - الارتحال، والنفي الأدبي في أوروبا وإنجلترا بدلاً من البقاء في الوطن، وإخضاع كتاباتهم الأمريكية لتتخذ أنماطاً أجنبية جامدة. وحتى في القرن العشرين فضل ت. س. إليوت وعزرا باوند، لندن وباريس ليشكلا الحركة التقدمية في الأدب. وبقيت باريس قبلة يقصدها الجيل الضائع. وعلى أى حال فإن الأدباء الذين ظلوا في الوطن هم الذين كتبوا أعظم الروايات وأكثرها تميزاً والتي لها طابعها الخاص. وقد أثبتت أعمالهم أنها وثائق خالدة أصيلة، تماماً كالدستور وميثاق حقوق الإنسان، تركز على قدرة التصوير الأدبي أكثر مما تعتمد على التجارب الاجتماعية. وقد بقي الأمريكيون شعباً ذا خيال خصب على مر العصور بدءاً بالأحلام الروحية التي خالجت المؤسسين البروتستانت الأوائل، إلى مثالية القسس الذين أسسوا الكنائس، حتى المتطرفين من القديرين، لا تنافسهم في هذا التراث الهائل من الخيال الخصب إلا قلة من البلاد. فأمريكا هي بحق مهد الخيال. وقد نسب هوثورن إلى أعماله أنها زاخرة بالتنوع المبدع في الشكل والمضمون. وفي مقدمة كتابه «المنزل ذو الواجهات السبع» (١٨٥١) استنكر الواقعية الشديدة في الروايات البريطانية، وفضل عليها الروايات الأمريكية بما فيها من لمحات ذكاء. إلا أن الفرق كان أكبر مما توقع هوثورن. وبرزت مشكلة كبرى خاصة بالشكل كان لها أثرها على قدرته الفنية. كان تأثره بالرواية السلوكية أكبر من

تقديره، ونتيجة لذلك وقع أسير النهايات غير السعيدة التي انتهت بها رواياته. وقد حاول أن يتخلص من هذا الاتجاه مدفوعاً بشكاوى زوجته وناقده المفضل ويبل، وبوجدانه هو نفسه، فكانت روايته الطويلة الثانية حقلاً لتجاربه، إذ بدأت بفكره التقليدي، وانتهت كأحدى روايات السلوك، بحبكة جيدة، ونهاية سعيدة للجميع. إلا أن فشلها يعنى قوة أعمال هوثورن الأخرى، ويضع مبدأً أساسياً لتطور الرواية الأمريكية: وهو أن الاهتمام بمسألتى المضمون والشكل هو المعيار الذى يقاس به نمو فن الرواية عندنا.

وبظهور وليم دين هاولز - وهو من الجيل التالى من الكتاب الروائيين الأمريكيين - أصبحت الرواية نفسها محوراً لمعركة كبيرة بين القدامى من المثاليين وبين المحدثين من الكتاب الاجتماعيين فى الغرب. وكان أول اختبار واجهه هاولز هو كيف يمكنه أن يجمع فى كتاباته بين الواقعية والقيم الجمالية فى نفس الوقت. لقد بدأ هاولز حياته ككاتب بأدب الرحلات الذى استمده من الوقت الذى قضاه مع زوجته فى فينسيا، حيث كان يشغل منصب قنصل أمريكا هناك، وهو منصب ناله بعد أن كتب عن حياة لنكولن. بعد ذلك فى روايته الأولى «رحلة زفافها» (١٨٧٢) اختلق شخصيتى الزوجين بازل وإيزابيل مارش اللذين كانا يعملان كبديلين إلا أنه اعتمد على مشاهداته فى رحلاته ليكمل بها الأحداث.

ولعل ما ورد فى هذه الرواية من أحاديث مستفيضة، واستطراد عبر فيه هاولز عن رأيه فى موضوع الأخلاقيات والقيم الجمالية، ما يجعلها ممتعة حقاً. وهو موضوع اجتماعى وثيق الصلة بما كان المؤلف يعتبره الرواية ذات المسئولية إذا ما قورنت بموجة الروايات التى تهتم

بفلسفة الجمال (أو المذهب المثالي البالي). وظل هاولز يطرق هذا الموضوع، محتفظاً بهاتين الشخصيتين القريبتين من حياته العاطفية طوال العقود الثلاثة التالية. وبنهاية القرن التاسع عشر، ومع نضج عواطفها الحسية المشبوبة، تحولاً إلى شخصيتين تتميزان بالابتكار والإحساس بالمسئولية. ومع نمو بازل وإيزابيل مارش كشخصيتين، تعلم هاولز المزيد عن كيفية مزج الخيال بالخبرة، وأجاد التعبير عن ذلك في كتاباته. أما مارك توين، فقد أمضى العقد الأخير من حياته وهو يصارع مشكلات مشابهة لهذه - حتى صرعه. وبرغم ذلك فقد كان كل منهما قد عثر على ضالته، وأصبحت رواياتهما أقرب ما تكون إلى الروايات الحديثة.

ولكن سبقت هذا تجارب تتبع المذهب الطبيعي في الأدب. ففي فرنسا كان إميل زولا أول من أدخل هذا الأسلوب بل والتسمية نفسها، وذلك في مقاله «الرواية التجريبية». وكانت كلمة تجريبية هنا تستخدم بمعناها الطبي أكثر من الجمالي، إذ كانت الشخصيات في الرواية تدرس كما لو كانت فئران تجارب تدور في متاهة، تماماً كالعوامل المتغيرة في التجارب الموجهة التي كانت تحبب المؤلف والقارئ الكثير عن القوانين العلمية التي تتحكم في الحياة. وقد كانت أولى المحاولات الأمريكية لتقليد أسلوب زولا غير ناجحة تماماً، ومن الأفضل لمن يقرأها اليوم أن يعتبرها محاولات تهكمية. ويعتبر فرانك نوريس من أعظم من قلدوا أسلوب زولا - فروايتة «ماكينيغ» (١٨٩٩) في اقترابها من نهايتها تبدو كآلة تدور في رتابة. أما «فاندوفر والوحش» (كتبت حوالى ١٨٩٥)، فتتضح فيها الافتراضات المرضية.

أما كيف استطاع المذهب الطبيعي - وهو ما يبدو خطوة إلى

الوراء في تطور الرواية - أن يشق طريقه نحو الاتجاه الحديث. فهذا يبدو واضحاً في تجربة رائدة للكاتبة كيت شوبان وهي روايتها «الصحوة» (١٨٩٩). فمعظم الروايات التي تتبع المذهب الطبيعي الأمريكي تبدأ بافتراض معين حتى تصل إلى النهاية المتوقعة، وهو أسلوب استنتاجي واضح يخالف روح معتقدات زولا، ويعتبر اتجاهًا مباشرًا نحو المذهب الجدلي في الأدب. ونجحت كيت شوبان في أن تدعم روايتها بالأسس التي كانت سبباً في نجاح المذهب الطبيعي. والقصة استقرائية أكثر منها استنتاجية، وفيها تعي البطلة دوافع طبيعية معينة لم تطرقها أية امرأة من قبل، ويشاركها القارئ نفسه اكتشافها عن طريق أخيلةٍ وصور صيغت بعناية فائقة. وعلى العكس من نوريس الذي كان يقوم بشرح التصرفات شرحاً مباشراً. فإن كيت شوبان تقدمه كجزء من الصورة الخيالية نسج معها بمهارة فائقة. فنحن لا نقرأ كثيراً عن الظواهر المادية بقدر ما نقرأ عن البحر الأسر، وهو صورة دائماً ما كانت تتكرر، ويعود ذلك إلى فترة الصبا في حياة البطلة. وتندمج كل عناصر المذهب الطبيعي في رواية «الصحوة» كصور مجازية أدبية، وليست كتعابير علمية. وتتميز الرواية بتكاملها من ناحية التأليف، مما يجعلها مقروءة اليوم تماماً، كما كانت مقروءة منذ ثمانين سنة مضت.

وقد استخدم ف. سكوت فيتزجيرالد نفس الأسلوب في السيطرة على الصور المجازية والاستعارة، وتحول من كاتب روائي من القرن التاسع عشر إلى كاتب متميز في الأدب الحديث في خمس سنوات فقط. وفي كتابه الأول «هذا الجانب من الفردوس» (١٩٢٠) تجاهل كثيراً من ابتكارات هنري جيمس، وكان أكثر تمسكاً بأسلوب هـ. ج. ويلز التقليدي فيها يمكن أن يسمى رواية التشبع وهي التي تتبع أسلوباً

في الكتابة يضع التجربة الفنية البكر في المقام الأول. وليس من الضروري أن يكون التحديد الطبيعي أحد معالم هذا الأسلوب، ولكن معظم عناصر هذا الأسلوب الجدلي في الرواية موجودة بما في ذلك ترتيب الأحداث ترتيباً سليماً حسب تاريخ وقوعها، ورسم الشخصيات رسماً دقيقاً من الناحية التاريخية، والبعد عن تصوير التجارب أو اختيار الأحداث من أجل الترابط الجمالي للرواية.

وقد بدا الموضوع الذي طرقة فيتزجيرالد - وهو يدور حول طالب في السنة الثانية بجامعة برنستون يدعى أموري بلين - مناسباً لهذا الأسلوب المثلث بأحداث التاريخ، وقد نجحت هذه الطريقة، إلا عندما كان فيتزجيرالد يحاول إثبات صحة وجهة نظره. ومثل هذا التداخل الضروري بالنسبة لأعمال أى روائي في القرن العشرين والدخيل على رواية التشيع جعل الكتاب ينهار بين يديه. ويصبح الراوية العليم بكل شيء شديد الارتباك تماماً كالشخصية المرافقة المهزوزة التي يروى عنها. وتتفكك القصة تماماً، ويقع فيتزجيرالد في نفس الخطأ في «جاتسبي العظيم» (١٩٢٥)، ولكن مع الاختيار الفني والتعليق من خلال الصور المجازية - وهو الدرس الذي تعلمه من كيت شوبان - يستطيع أن يجعل من حب الراوية الخاطف جزءاً أساسياً من أحداث الرواية. ويقوم بك كراوى بتجميع الأحداث وتفنيدها كوسيلة لملاحظة جاي جاتسبي. وهكذا تتم أمام أعيننا كتابة رواية مفتعلة للغاية بطريقة شديدة الإقناع. لقد قدم فيتزجيرالد لفن الرواية في القرن العشرين هدية فريدة، وهى إمكان الجمع بين الاثنين معاً.

وقد استطاع وليم فوكنر أن يفيد من هذا التخطيط فقد كانت

ملحمته التي تتكون من عدة مجلدات «مقاطعة يوكناباتاوا» رواية واحدة متصلة كتبت على مدى أربعة وثلاثين عاماً. وفي المجموعة الوحيدة المتكاملة من الروايات القصيرة التي كتبها فوكنر بعنوان «كبو الفارس» (١٩٤٩) تبدو سيطرة الفكرة على القدرة على التخيل. وبالرغم من أنها مجموعة قصص بوليسية تتركز حول حياة جافين ستيشنز، فإنها تبرز كنأملات تدور حول موضوع المجتمع. وتشير القصص العديدة إلى جوانب مختلفة مثل: أعضاء المجتمع، والدخلاء عليه، والمواطنون، والغرباء، في حين تكون مهمة التفكير المنطقي هي تقديم الموضوع ذاته. وليست الموضوعات مجرد سرد للتاريخ، ولكن بدلا من ذلك نجد أن قصة المقيمين في يوكناباتاوا والغرباء عنها وحدها تروى عدة مرات، لكن من خلال وجهات نظر متعددة، وعندما نصل إلى نهاية الكتاب يكون فوكنر قد حقق تأثيراً لا يختلف كثيراً عن قصة يوكناباتاوا بأكملها.

ومن المفارقات الكبيرة في تطور فن الرواية الأمريكية العودة إلى مناقشة الهدف الاجتماعي من فن الرواية، وأن يحظى هذا الموضوع باهتمام كبير بعد أن كان المعتقد أن وليم دين هاولز قد وضع حداً لذلك. ولكن في أثناء فترة الكساد الكبير عاد ليشغل الاهتمام مرة أخرى دون أن يتضمن ذلك أى تجديد سواء كان ذلك في المضمون أو في الشكل. وقد شهدت الثلاثينيات أروع ما كتب فوكنر، كما تميزت بغزارة إنتاجه. أما بالنسبة له فقد ظل المضمون هو محور اهتمامه. وعلى النقيض من ذلك اهتم كتاب الطبقة العاملة (البروليتاريا) أمثال جاك كونروي، وتوم كرومر، بالإصلاح الاجتماعي بدرجة كبيرة حتى أن النقاد اعتبروا فهم وسيلة تلهي القارئ. ومن أهم من برزوا في هذه الفترة چون شتاينبك، وچون أوهارا، اللذان سرعان ما عادا إلى

الرواية السلوكية بكل ما فيها من رشاقة وصنعة، م مهدين الطريق لمن تلوهم من الكتاب الذين اهتموا بجمال الأسلوب اهتماماً بالغاً مثل چون أباديك، وچون تشيفر، إلا أنها لم يضيفاً شيئاً يذكر إلى تقدم فن الرواية في عهدها.

وأهم ما أسهم به شتاينيك هو أسلوبه التجارى الذى مازال سائداً فى أكثر الروايات مبيعاً فى العالم حتى اليوم. أما حالة ويلارد موتلى - الذى كان يكتب الرواية فى الأربعينيات ثم تعاد كتابتها، ويطلب منه أن يعيد صياغتها مرة أخرى محاكياً أسلوب شتاينيك، وچيمس ت. فاريل، ورتشارد رايت - فهى تصور ما يحدث عندما لا يمنح كاتب كبير الفرصة لأن يكون ناقدًا لأعماله، بل يوجه لى يكرر ما سبق تقديمه من أعمال ناجحة فى الماضى. وتدل المخطوطات التى كتبها موتلى ولم تنشر، وكذلك الأجزاء التى تم حذفها من روايته التى نشرت تحت عنوان «أطرق أى باب» (١٩٤٧)، على أنه كان يتوقع نفحة جديدة من الواقعية، وأنه فى اهتمامه بالمجتمع كان هداماً يحل النماذج الروائية محل نماذج تعسة فى المجتمع. ولو أن المفكرين الباريسيين فى دار نشر مينوى الذين قدموا للعالم الأديب ألان روب جرييه و «الرواية الجديدة»، كانوا مسئولين عن دار نشر مكميلان وأبلتون سنشرى فى السنوات التى تلت الحرب، لأصبح ويلارد موتلى والحقبة التى عاشها فترة ثورة وابتكار فى الرواية الأمريكية بدلا من أن تكون فترة ركود كما نحكم عليها الآن.

وقد تأثر معظم الكتاب الأمريكيين الجادين منذ الخمسينيات بالجدل حول الواقعية. وبعضهم مثل برنارد مالمود، استبدل أساطير الأمريكيين اليهود العلمانية القديمة الخاصة بالحياة الحضرية باستخدام

الرمز، وهو ما يحدث في المذهب العصري. واتجه آخرون - أهمهم سول بيلو - مباشرة إلى عرض قواعد السلوك وآدابه، إلى الحد الذي دعا البعض إلى اتهام بيلو بأنه حاد عن كتابة الرواية، واتجه إلى المقالات، والمحادثات، والمناظرات. وعلى النقيض منه كان جون أبدايك الذي كان إفراطه في الاهتمام بجمال الأسلوب الحسي - يحجب ماجريات الأحداث في القصة. ويقال إن مثل هذا الإفراط يؤدي إلى تدهور الأدب، فحتى عندما لم يجد أبدايك ما يكتب عنه، فإنه كان لا يتوقف عن الكتابة، بل كان يخفي هذا النقص بستار كثيف من المفردات اللغوية المختلفة، كالصفات والأسماء والأحوال.

إن ما قام به أبدايك في الواقع هو الاستخدام المشروع للكتابة كموضوع في حد ذاته. ومنذ البداية كان حريصاً على أن يختار الموضوع الذي يبرر استخدامه لأسلوبه المفرق في المحسنات اللفظية. ونال ذلك لغة كبار السن الحافلة بالألفاظ التي عفا عليها الزمن في «سوق بورهاوس» (١٩٥٩)، كذلك الحسية التي تسود أكثر رواياته إثارة للجدل «الزوجان» (١٩٦٨). وهو أصلاً ضليع في كتابة الشعر الخفيف، ولديه القدرة على أن يصوغ قصيدة عصماء حول أتفه الأشياء. وقد ازداد نضجاً ككاتب يهتم بالأسلوب اهتماماً يجعل عملية الصياغة في حد ذاتها تلعب الدور الرئيسي في الرواية.

أما كيرت ثونيجت فقد تناول الواقع بطريقة مختلفة تماماً أجادها إجادة تامة. فعندما واجهته النظرة المتشائمة إلى الحياة في أثناء الحرب العالمية الثانية وما تلاها من كساد اقتصادي، استعان بخبرته في مجال دراسة المجتمعات البشرية (الأنثروبولوجي)، فكان رأيه القائل بأنه لا يحق لأى معين أن يتصدر بقية الآراء، وأن الواقعية نفسها هي

بمجرد وصف، وأن صحة أى وصف تتوقف على مدى القدرة على الإقناع التى صيغ بها. وهذا بالطبع هو عمل الكاتب الروائى. وسرعان ما تعلم فونيجت كيف يشكك فى الأفكار المتصلة بمذهب الواقعية، بأن كشف ما تحمله من تعسف واتباع لكل ما هو تقليدى. ووضع بدلا منها الوصف الذى رأى أنه أكثر فاعلية. ومنذ كتب «البیانو» (١٩٥٢)، وحتى «المجزر الخامس» (١٩٦٩) استطاع فونيجت أن يبعث روحاً جديدة فى الجوانب الرئيسية لثقافتنا بدءاً بقيمة الفرد كإنسان حتى فكرة الإرادة الحرة. إلا أن موهبته كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بممارسته لفن الرواية، والدليل على ذلك تجربته الوحيدة فى مجال المسرح التى ظهرت على مسارح برودواى «عيد ميلاد سعيد، يا واندرا جون» (١٩٧٠ - ١٩٧١)، وفيها تسببت مقتضيات الفن المسرحى المسلم بها فى أن يكيف نفسه مع الظروف الجديدة دون نجاح يذكر. ولكن ما أن عاد إلى الرواية حتى استعاد قدرته الساحرة على إحداث التغيير.

وفى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات كان الفتح الجديد فى مجال الرواية الأمريكية حين هاجمت مجموعة ناهية من الروائيين الشبان مذهب الواقعية الاجتماعية فى عصر داره، واقترحت بدلا منه الرواية التى تتميز بما فيها من تركيبات لغوية وجمل وفقرات خاصة بها. وكانت الروايات الأولى التى أصدرها هؤلاء المجددون حافلة بالفكاهة والموضوعات الجنسية، مثل رواية «up» (١٩٦٨) لرونالد سوكنيك، ورواية «سنوهوايت» (١٩٦٧) لدونالد بارثيلم، ورواية «مبالغات بيتر برنس» (١٩٦٨) لستيف كاتز. كان من الضرورى أن تتم عملية هدم شاملة، بما فى ذلك وضع الوسائل التى تكفل كشف النقاب عن خداع الواقع لتحل محله أمانة الكاتب حين يكتب قصته هو. ووراء هذا

التقليد الذى رفض كل التقاليد كانت تكمن أعمال روائية ناضجة مبدعة حيث استطاع الكتاب أمثال دونالد بارثيلم، ورتشارد بروتيجان، أن يستغلوا المفاهيم اللغوية للشخص العادى (من التلفزيون والإعلانات واللغة الدارجة) لتحقيق أهدافهم. إن النماذج التى صورها بارثيلم فى كتاباته تشبه فن الكولاج عند ماكس أرنست (وهو فن تصويرى يقوم على لصق الورق أو القماش على الخيش)، أو فن التجميع عند جوزيف كورنيل. وفى كل حالة كان الفنان يستخدم الأشياء كعناصر فى التكوين دون أن تفقد هويتها ووجودها حتى قبل أن يوجد العمل الفنى ذاته. وعلى عكس الألوان فى الرسم، واللغات فى الموسيقى، فإن التحدى الحقيقى بالنسبة للرواية هو أن الكلمات تكون مصحوبة دائماً بعالم زاخر من الخبرات السابقة، والمعانى المتداخلة، وهذا ما حدا بهؤلاء الكتاب إلى أن يجدوا السبل لكى تبقى اللغة دائماً شيئاً أبدعته يد الإنسان. أما النتائج فقد كانت إما مضحكة للغاية كما فى «خصائص خيالية لأشياء واقعية» (١٩٧١) للجلبرت سورنتينو، أو خارجة عن المألوف من ناحية الطباعة مثل «الضعف أو لا شيء» (١٩٧١) لريموند فدرمان، أو عاطفية لأقصى حد كما فى «باب الطوارئ» (١٩٧٩) لكلاrens ميجور. وقد قدم سوكنيك، وفدرمان، وسورنتينو، ووليم هـ. جاس، وكثيرون غيرهم ممن مارسوا فن كتابة الرواية نماذج لهذا الاتجاه الجديد. ويمكن القول بأن الروائيين الجدد هم حقاً واضعو النظريات التى مارسوها بأنفسهم.

وقد تميز كتاب الرواية الأمريكىون باستجابتهم للنقد فى أعمالهم منذ البداية. فما أن يثار أى نقد خارجى حتى سرعان ما يصبح نقداً ذاتياً لاذعاً، بدءاً من دوين وبيل إلى هوثورن، والفريد كازين إلى بارثيلم. وعلى ذلك فإن معرفتنا بالمشكلات فى الشكل الأدبى منذ أن

بدأت كتابة الرواية الأمريكية بشكل حاد حتى الوقت الحاضر، إنما هي في الواقع وصف لمسار تراثنا الأدبي. لقد أصبحت ممارسة فن كتابة الرواية في أمريكا أمراً حتمياً لكي ندرك مدى معرفتنا بذاتنا، فإن التحديات التي يواجهها كل كاتب تؤدي به إلى اتباع أسلوب جديد يخلف القديم - ومن ثم كانت هذه المجموعة المتتالية من الأساليب منذ عصر هوثورن وحتى عصرنا الحالي. هذا الإدراك نفسه قد أسهم في عظمة الأدب الأمريكي، ففي مواجهة هذه المشكلات الخطيرة قدّم الكتاب الأمريكيون أروع ما كتبوا، وأكثره تميزاً وإبداعاً. لقد كان تكامل أعباءهم يأتي في مقدمة اهتماماتهم، وفي بعض الأحيان، حين كان هناك ما يهدد هذا التكامل، غالباً ما أدى هذا إلى أن يكون إنتاجهم هو فعلاً أروع ما كتبوا.

الفصل الأول

مفهوم النهاية عند هوثورن

لقد أصبح هوثورن نموذجاً للفنان الأمريكي القلق. ويرجع هذا بدرجة كبيرة إلى سلوكه المنطوى. فمن قراءتنا ليومياته ندرك أن موضوعي الخطيئة والمسئولية كثيراً ما تردداً على ذهنه. وإذا كان ما يروى عن قصة حياته صحيحاً فإن مجرد محاولته الكتابة، أو «بدء حوار مع العالم الخارجى» كانت مزعجة بالنسبة له. وإذا ألقينا نظرة سريعة على أشهر ثلاث لوحات له رسمها الفنانون: تشارلز أوسجود فى ١٨٤٠ (وكان آنذاك فى السادسة والثلاثين) وجورج أ. هيلى فى ١٨٥٢ (عندما كان فى الثامنة والأربعين) والثالثة للمصور البريطانى الشهير مايال فى ١٨٦٠ (وهو فى السادسة والخمسين) - لاحظنا أن أعماق نفسه تهرم، وهو فى هذا لا يختلف كثيراً عن صورة دوريان جراى لأوسكار وايلد. فالرسم الذى سجله أوسجود يصور هوثورن شاباً لا يتجاوز الحادية والعشرين من عمرة. فائناً عشر عاماً من الوحدة انتهت بروايته «قصص تروى مرتين»، لم يكن لها أى تأثير على روحه، بل كان نفس الشاب الذى أتم دراسته فى بودوين فى ١٨٢٥. أما هوثورن الذى رسمه هيلى، فهو الكاتب المحنك الذى قدم ثلاث روايات طويلة هامة، فهو رجل عركته الحياة، بشعره الخفيف، وجبهته العريضة التى تحمل آثار الزمن، وعينيه اللتين تبدوان كما لو كان شارداً بتأثير رواياته «الخطاب القرمزى»، و«المنزل

ذو الواجهات السبع»، و«قصة حب بلاينديل» وما فيها من أحداث معقدة. ولكن اللوحة التي سجلها مايال فيها من التدمير الذي حاق به أكثر من أى من سابقتها، إذ يبدو فيها كما لو كان قد كبر ثلاثين عاماً في أقل من عقد واحد. وقد أنهكته رواية «تمثال إله الغابات الرخامى» وروايات أربع غير ناجحة، وكفاح طويل يبدو أنه لم ينته إلى شيء. وهناك لوحة رابعة له، سجلها ماتيو برادى، يبدو فيها عجوزاً محطاً.

ولا شك أن هوثورن قد دفع ضريبة فادحة من ذاته لقاء كتابة رواياته الطويلة، إلا أن معاناته الفنية كانت أكثر وهو يحاول جاهداً أن يؤلف كتاباً تكون نهايته سعيدة. وحسب اعتقاده هو، قد نجح في ذلك في «المنزل ذو الواجهات السبع»، إلا أن نهاية هذه الرواية تبقى مثار جدل كبير حتى بعد مضي أكثر من قرن من المناقشات بين النقاد. ولم يكن نيوتن آرغن أول من وصفها بأنها «تفتقر إلى الحيوية». حتى إدوين برسى وبيل، وهو ناقد هوثورن المفضل، اتهمه بنفس الاتهام، وكذلك فعل إيفرت دايكينك أول مرة قدم فيها عرضاً للكتاب. ومن أجل الدفاع عن النهاية، رجع المعلقون إلى وقائع الأحداث والنظرية التي يتم على أساسها بناء الرواية الطويلة، على حين زعم المهاجمون أن هوثورن قد بدأ ينهار فنياً في روايته الثالثة. أما الشيء الذي أغفلوه فهو مقارنة النهايات التي وضعها هوثورن للروايات الخمس التي أكملها، وكلها ذات موضوعات متشابهة بشكل يستلفت النظر. فالحب يربط بين هولجريف وفيبى في «المنزل ذو الواجهات السبع»، وإن بدا غير طبيعي في حد ذاته، فهو في الواقع الحل كما ارتآه هوثورن في كل من رواياته بدءاً برواية الجامعى «فانشو» إلى «تمثال إله الغابات الرخامى» وفي سرده لها ظهر ثباته على رأيه بدرجة

كبيرة، فكانت النهاية المثيرة للجدل كنوع من التغيير يبين ما للقدر من تأثير على مثل هذه المواقف الرومانسية.

والواقع أن هوثورن قد حدد موضوع روايته الطويلة الثالثة منذ زمن طويل، ربما منذ أن بدأ مهنته ككاتب. فحين يجب هولجريف ذات مساء «أنسامه باردة.. حتى لتبدو أمسية الصيف كما لو كانت تنثر الندى وضوء القمر المذاب من فازه فضية عليها»، يتذكر المرء الفأزة الفضية، والندى المنعش اللذين ورد ذكرهما في «تجربة الدكتور هيديجر» التي نشرت قبل ذلك بأربعة عشر عامًا. إنها تجعل هولجريف يشعر بأنه ما زال شابًا - وهو أمر كاد ينساه أحيانًا، وقد ألقى به في كفاح مرير ضد الإنسان وهو في هذه السن. وهو مثل أولئك الذين ورد ذكرهم في تجربة الدكتور، تغير، ورأى الأرض تتغير معه قائلاً إنه لو استطاع أن يتقبل هذا الإحساس «لأصبحت الحديقة أرضاً عذراء كل يوم.. ولأصبح المنزل مكانًا ظليلاً في جنة عدن، يزخر بأجل ما أبدعه الخالق من زهور». ويستطيع هولجريف أن يعيد تحديد منطقته، ويصل إلى مرحلة يتصالح فيها مع القدر إذ أصبح بإمكانه أن يحتفظ بهذه القدرة على التخيل. ويظل هولجريف وفيبي يحملان نفس المشاعر التي جمعت بينهما في البداية «يغيران الأرض، ويجعلان منها جنة عدن مرة أخرى». وهذه القدرات يتمكنان من إزاحة لعنة «بنشيون» من طريقهما وأن يهزما القدر الذي لا يرحم.

والنهايات التي وضعها هوثورن في رواياته الطويلة الأخرى، تبين العشاق في مواقف مشابهة، ولكن حبههم لا يجد الحل السهل للصراعات السابقة. ففي «فانشو» عندما يواجه البطل احتمال الحياة مع إلين لانجتون يقال لنا «من المستحيل أن ندرك هذا الفيض من

الابتهاج الذى بعثه فى كيانه مجرد الاعتراف بأن هذا ممكن». ولكن هذه قضية العواطف القوية الجياشة حين «تقف وجهاً لوجه ضد العقل». ويدرك فانشو على الفور أن «ابتهاجه لا يخالجه الأمل، ولا يمت إلى المستقبل بأية صلة - إنما هو الابتهاج الكامل فى لحظة معينة - لحظة سعادة غامرة معزولة عن كل ما حولها». أما النهاية فهى المسئلة أمام الحقيقة التاريخية: فهذا الطالب العليل يفضل بكل حكمة أن يبقى مع كتبه، على حين تكون إلين التى تندفق حيوية ونشاطاً من نصيب إدوارد ولكوت الذى يناسبها أكثر من غيره.

وفى مشهد الغابة فى «الخطاب القرمزى» يقدم هوثورن معالجة ماثلة تبين لحظة الحب الجارف، فعندما يردد دمسيل وهستر قسمهما بالإخلاص، والوفاء، وكلهما أمل فى الهروب من متطلبات وضعهما الاجتماعى الذى يضيق الخناق حولهما، نجد أنهما يرتدان إلى لحظات السعادة فى صباهما. وما إن يتخذا القرار «بالهروب من الماضى» حتى يتذوق دمسيل «الإحساس الرائع» الذى يعرفه «سجين هرب لتوه من زنزانه قلبه»، ويصيح قائلاً إنه «رجل خلق من جديد». وتثر هستر خصلات شعرها، وتسترد بشرتها لونها الطبيعى، وترى «أن أنوثتها وشبابها وجمالها الأخاذ كلها نتاج ماض لا رجعة له، كل هذا وآمال شبابها الغض، وسعادة لم تذق لها طعماً من قبل، تتجمع كلها فى لحظة واحدة هى هذه اللحظة». فى هذا الوقت الذى تتبدل فيه حالها، تبدو الأرض نفسها كما لو كانت تتخذ شكلاً جديداً ينسجم مع هذه العاطفة الوليدة:

وكما لو كانت الظلمة التى كست الأرض والسماء ما هى إلا نتيجة لتدفق هذين القلبين المشبوبين، فقد اختفى كل ذلك مع تبدد أحزانها. وفجأة ابتسمت السماء، وتدفق ضوء

الشمس ليغطي الغابة المظلمة، حاملاً معه السعادة إلى كل ورقة شجر خضراء، محيلاً الوريقات الصفراء التي سقطت على الأرض إلى لون الذهب يلعب على جذوع الأشجار الباسقة.

ويعلق هوثورن بقوله: «هكذا كان تعاطف الطبيعة فسواء كان الحب وليداً أو يصحو من غفوة طويلة، فلا بد أنه يجلب معه ضوء الشمس، فيملأ القلب سعادة تفيض على العالم كله». وكما يحدث مع هولجريرف وفيبي، فإن حب هستر ودمسديل يغير العالم كله. «فلو كانت الغابة مازالت مظلمة، لبدت مشرقة في عيني هستر، وفي عيني آرثر دمسديل!». ولكن ما إن نعود خطوة إلى الوراء حتى نكتشف أن رؤية العاشقين إنما هي رؤية شخصية عابرة، فالمكان هو المكان، لم يتغير، «وما زال هو نفسه الغابة الهائلة المظلمة ذاتها». وما زال العالم يهدد سعادتهما، فلا يستطيعان الهرب من ظروفهما، ولا أن يغيراها.

إن الحل السليم في «الخطاب القرمزي» يبرزه الفصل الذي يحمل عنوان «طفلة بروكسايد». ففي لحظات السعادة التي غمرت هستر قبل بداية هذا الفصل، نقلت الخطاب القرمزي من مكانه وهي تشعر بسعادة غامرة صبغت نظرتها إلى الطبيعة والمجتمع من حولها. ولكن الصغيرة «بيرل» التي تجسد لها خطيئتها، تطلب منها الإعراب عن مسئوليتها تجاهها. وبكل ما لدى الأطفال من نفاذ البصيرة تشير إلى صدر هستر وتقول بلهجة أمرة: «هيا - أخرجيه!» و«ياحساس مصري» تسترد هستر الخطاب «وقد خبا جمال أنوثتها وما بها من دفء كما يخبو ضوء الشمس، وبدت كما لو كانت ظلال كثيفة قد غلفت كيائها كله». وفي «الخطاب القرمزي» لا يستطيع العاشقان أن يهربا من ماضيهما بسهولة كما يفعل هولجريرف وفيبي. وربما يأمل

دمسديل وهستر أن تجمعهما «حياة خالدة معاً»، ولكن لا أمل لهما في اللقاء في هذه الحياة.

وفي «قصة حب بلايئديل» يصبح المجتمع المثالي في حد ذاته نعيماً مقيماً يكتب عنه بالتفصيل. وهى كعرض نموذجى يصور مجتمع الإيثار، فإن طبيعتها المنعزلة عن كل ما حولها تدعو إلى الإحساس بنشوة الحب فكثرديل يلاحظ أن من طبيعة مجموعتهم أن «تمنح أى فرد - ذكراً كان أو أنثى - الحق في الحب بصرف النظر عن أى شىء قد يراه الآخرون في أماكن أخرى تصرفاً مناسباً أو متعقلاً». ومثل هذه الحرية ممكنة لأن المجتمع الذى تمارس فيه بعيد تماماً عن الحياة الحقيقية بكل ما يحدها من قيود زمنية ومكانية وأخلاقية. وما إن تفلت بلايئديل من إسارها وتكون أكثر تقديرًا للعالم الخارجى حتى يرى كثرديل أن الحب اللانهائى «يتبدد مع الأشياء التى منحته الوجود». ومن ثم فإن النهاية التى تقدمها الرواية هى نقيض لنهاية «المنزل ذو الواجبات السبع». وحين ينهار كيان هولنجزورث تحت وطأة اتهامات زنوبيا، ويتجه إلى برسيلا طالباً العون، تكون الفرصة سانحة أمام المؤلف ليجعل الحب حلاً للمشكلات الرئيسية فى القصة، وخلق نهاية سعيدة. ولكن بدلاً من ذلك يقدم هوثورن سعادة مشروطة تتفق مع ظروف الحياة فى الرواية، فلا يسمح لهولنجزورث وعروسه أن ينطلقا سعيدين إلى مستقبل ودى، ولكن بدلاً من ذلك تقول زنوبيا لبرسيلا محذرة:

يا للطفلة المسكينة! أرى أنه ليس أمامك إلا الحزن يسكن قلبك عندما تنطفئ جذوة الحب فيه. آه! إن مجرد تفكيرى فى هذا يثير فى نفسى الرعدة من أجلك! ماذا ستفعلن يا برسيلا حين تبحتين عن شرارة واحدة وسط الرماد فلا تجدين؟

وتقول زنوبيا إنها من ناحيتها ستسحب وتدخل الدبر، ولكنها في النهاية تفعل أكثر من هذا بكثير لتجعل كل شيء قائماً، فتنتحرك. ويسهم وصف كفرديل الواقعي لمشهد سحب الدخان وما نجم عن ذلك من تشويه لجسدها في إنهاء الأحداث بشكل مأساوي.

وحتى بعد أن ينتهي كل شيء، فإن كفرديل لا يترك هولنجزورث في سلام، بل يتابع روايته لقصة العاشقين فيجد أن سعادتهما تشوبها ذكرى المأساة التي حدثت في بلاينديل، وتنتهي الرواية والاثنتان يحاولان ببساطة بذل أقصى ما في وسعهما. عندئذ يضيف كفرديل درساً أخلاقياً حول مخاطر إسداء المعروف، وهو يفكر في جسد زنوبيا أن يتحلل في باطن الأرض، ويقول: «لأن الروح شيء يجبل عن التقدير، فإن الجسد لا يلقي أى تقدير». وعلى أى حال فليست هناك نهاية سعيدة على الأرض. لقد تغير حال هولنجزورث - إلى الأفضل، ولكن عليه أن يعيش حياته ويجد ما يمكن تحقيقه من سعادة في نطاق ظروف الحياة التي تصفها الرواية. لقد تغير هولنجزورث، ولكن الحياة نفسها لم تتغير.

ورواية «تمثال إله الغابات الرخامي» توضح التناقض بين لحظات الحب ومتطلبات الأحداث. وتدور حول دوناتيللو، بكل ما يحمله من براءة ومثالية تبدو جلية لأصدقائه في لحظات عدة. وبعد حديث مع مريام يفكر كنيون في طبيعة هذه اللحظات:

ولقد صور له خياله أنها هي أيضاً - مثلها مثل دوناتيللو - قد أصبحت على مشارف جنة خاصةٍ بها في رحلة حياتها الغامضة، جنة ألقيا على أعقابها كل ما مضى وكل ما هو آت، وباستثناء هذا الحوار الداخلي، كانا سعيدين معاً في هذه اللحظة المواتية. اليوم يبدو دوناتيللو مثل كإله الغابات، وتبدو مريام كرفيقة له، حورية من حوريات الغابات

أو النافورات. أما في الغد فسوف يصيحان مجرد رجل وامرأة يلقيها الندم، ويجمعها رباط الجريمة، وينطلقان إلى مصير محتوم

وهكذا يلاحظ كنيون القيود الصارمة للحب المثالي متمثلة في تاريخ حياتها الشخصية. ولكن في «تمثال إله الغابات الرخامي» يتبادى هوثورن في تقدير هذه اللحظات. فهي ليست محددة بالسعادة في الحب، ولكن أى وقت يمكن للعاطفة فيه أن تلقى بمتطلبات الماضي بعيداً هو لحظة مثالية. فحين يلقي دوناتيللو بالموديل إلى حتفها، تقول له مريام: «انس كل شيء! إلق به وراء ظهرك! ويقول هوثورن «إن الإثم له لحظاته الحافلة بالسعادة أيضاً»، وأن «النتيجة النهائية لخرق القانون هي الإحساس الطاعى بالحرية».

إلا أن لحظات المثالية لا تمر مروراً عابراً. فرواية «تمثال إله الغابات الرخامي» تدور في جو فنى، وكثيراً ما تدور مناقشات بأسلوب جميل حول فعل الزمن. فكنيون يعترض قائلاً «إن اللحظات العابرة.. عندما يصورها تمثال رخامي تضع في يرودته» على حين تتابع مريام فيما بعد نظريته بقولها بضرورة التعبير عن الوجودية، وأنه يجب أن يبدد القديس ميخائيل في الصورة التي تبينه بعد معركته مع إبليس، وقد صرع الشيطان لتوه. إن روما - هي مدينة الفن والتاريخ، هي بالدرجة الأولى مدينة يجد المرء فيها «صلياً.. في كل مكان - ومجد معه أيضاً شيئاً بذيئاً».

إن العقدة النهائية في «تمثال إله الغابات الرخامي» هي واحدة من أغرب المتناقضات في اللاهوت وهي فكرة «السقوط السعيد». وعند تطبيق هذا المفهوم على دوناتيللو، استرعى ذلك اهتمام من قاموا بدراسة أعمال هوثورن. وعلى أى حال فإن مهمته في إيجاد الحل تتركز

في كينون وهيلدا. وهنا يجدر عقد مقارنة مع الروايات الأخرى. فحين يقترح كنيون هذا «الموقف المحير» على هيلدا، حين يخبرها أن الخطيئة قد تكون في النهاية شيئاً طيباً، تجيبه بأن مثل هذه الفكرة «فظيعة»، وتتهمه بأنه «لا يدرك ما في مذهبه هذا من سخرية ليس فقط بكل المشاعر الدينية ولكن أيضاً بالأخلاق، وكيف أنه يلغى أي مفاهيم دينية كامنة في أعماق نفوسنا ويمحقها محققاً». ولذلك ترفض التفكير في الأمر. ويرى بعض النقاد أن هوثورن كان يعبر عن رأيه الشخصي من خلال هيلدا ليبين إما شكه في هذه المعتقدات أو كراهية لها. ولكن في واقع الأمر، لا هيلدا تهرب من الواقع، ولا هوثورن يتملص من السؤال فالمسألة المثارة هنا سليمة تماماً مثلما عبر عنها هيرمان ملقييل في «بيير»، وهي أن هناك بعض الموضوعات لا يمكن للبشر أن يتناولوها بإسهاب. هناك وقت للإله، ووقت للبشر، إلا أن محاولة الخلط بينهما لا بد أن تؤدي إلى كارثة. إن خطيئة الإنسان هي حقيقة مؤكدة في الديانة المسيحية، من هذا المنطلق كان فداء المسيح خيراً لا شك فيه. وقد تكون هناك علاقة سبب ونتيجة بينهما لها معنى مثالي، ولكن هذه الأفكار تصبح مدمرة للعقيدة والأمل، وحتى للعقل في مفهوم الحياة الدنيوية. إن مفهوم «السقوط السعيد» هو مفهوم غامض، أو يتجاوز حدود المنطق، ومن ثم فإن أي محاولة لترجمته إلى مفاهيم دنيوية هو إقرار لأبشع الجرائم تحت ستار أن الغاية تبرر الوسيلة. إن صديق هوثورن الحميم الذي عاصره قد أوضح في روايته «بيير» ما الذي يحدث عندما ينظم شخص أموره الدنيوية وفق توقيت إلهي. ويبدى هوثورن نفس الإدراك لهذه الحقيقة في روايته «تمثال إله الغابات الرخامي». فنموذج العاشقين ليس كافياً ليغير الظروف القاهرة حولهما. ولكن الظروف القاهرة أيضاً ليست من

القوة بحيث تستطيع أن تقضى على عقيدة الإنسان. وفي النهاية التي وضعها هوثورن لآخر رواياته الطويلة يشير إلى أن الواقع والمثالية لا يمتزجان، وأن أى محاولة لمزجها تؤدي إلى الفوضى.

إن الحلول التي وضعها هوثورن لرواياته توحى بأن المثالية في الحب لا تدوم، وأنها تصبح أمراً مشكوكاً فيه في ظروف زمنية معينة. إن حياة الإنسان بدونها عقيمة، ولكن كما يقول هوثورن لا بد أن يدرك المرء أن الإنسان لا يقضى حياته كلها وهو في قمة انفعالاته. وهو يرى أن الاعتقاد بأن المدركات الحسية يمكن أن تمحو أو تغير أو تتجاوز الظروف المحيطة بالفرد، إنما هو اعتقاد ساذج. إن دمسديل وهستر مخططان إذ يظنان أن نقاء جوهرها سوف يبعد عنها المتطلبات الاجتماعية للقرية المترتبة، وكذلك مريام ودوناتيلو هما أيضاً مخططان إذ يعتقدان أن باستطاعتها أن يهربا من العقاب على جريمة القتل التي ارتكباها. إن التفكير الوضعي له حدود لا يمكن تجاؤها. صحيح أن العاشقين في «قصته حب بلايئديل» يعيشان، ولكن سعادتهما تشوبها ذكرى بلايئديل الحزينة. وتبقى السعادة الخالصة بعيدة المنال. وأكثر من هذا فإن حلول هذه الروايات ترفض الاعتراف بالمثالية أو الواقعية. ولكن بدلاً من ذلك فإن الواقعية والمثالية تشكلان عقدة تعكس أعماق الأفكار التي عالجها هوثورن في أعماله وهي: الكبرياء - كبرياء الروح، والغرور الذي يؤدي بصاحبه إلى الهلاك، والسقوط السعيد.

أما رواية «المنزل ذو الواجهات السبع» فقد كانت تمثل مشكلة من نوع خاص بالنسبة لهوثورن. فقد كان يعتقد أن «الخطاب القرمزي» رواية «بالغة الكآبة»، وأنه «من المستحيل تخفيف الظلال في القصة

بإلقاء بعض الضوء عليها». وقد حثه وبيل على إكمال رواية «يضيف إليها لمسات من روح الدعابة الجميلة». وفعلت زوجته نفس الشيء، وقد شكت من أنه حتى صورته الخاصة المنشورة في صدر الكتاب كتيبة للغاية. ولكن كتابة «المنزل ذو الواجهات السبع» أصبحت «مستنقعا لليأس والقنوط». وفي التاسع والعشرين من نوفمبر ١٨٥٠ حين كان من المفروض أن يكمل كتابة ثلثي الرواية تقريرا، كتب هوثورن إلى الناشر قائلاً: لقد أعياني التعب. إن يدي لترتعش من جراء الكتابة طوال اليوم». ويقول «إن الرواية تزداد كآبة وهي تقترب من نهايتها، ولكني سأحاول جاهداً أن أضيف إليها بعض اللمسات المضيفة» وعندما ظهر المقال النقدي الذي كتبه دايككنز مركزاً على ما في الرواية من كآبة، رد عليه هوثورن بقوله: «لست أفهم تماماً لماذا يبدو كل ما أكتبه كتيباً في نظرك» ثم قال: «أعتقد أنني كنت مدفوعاً برغبتي في وضع نهاية موفقة للرواية». وكان جيمس ت. فيلدز قد قال نفس الكلام لدايككنز عدة مرات من قبل. وقد نشر المقال الذي كتبه وبيل في شهر يونيو، وفيه تنبأ بأن النقد سوف يستمر لمدة قرن كامل حين وجه اتهامه القائل بأن «النهاية منفصلة تماماً عن الفكرة الأصلية المتكاملة، ومتداخلة مع وحدة العمل». وبدلاً من أن يتحدى هوثورن وجهة النظر هذه، اعترف في النهاية بأن ملاحظات وبيل كان لها أثر أبلغ من مجرد إسعادي، لأنها ساعدتني على أن أرى كتابي». إن نهاية «المنزل ذو الواجهات السبع» يجب ألا ينظر إليها كشيء شاذ تماماً في عمل هوثورن. فقد «سكب» فعلاً بعض الضوء على الصفحات الأخيرة، وأعطى للحظات الحب من المقدرات الزمانية والمكانية ما لم تحظ به أي من رواياته الأخرى. وبرغم ذلك فقد كانت الفكرة التي عالجها هذا الكتاب هي ضغوط الأحداث التي

لا ترحم، والغريب أن الطريقة التي حل بها المشكلة أكدت ما للأحداث من قوة هائلة. فلكى تكون النهاية مُرضية لا مفر من أن يتغير العالم كله. قبل ذلك حاول بنشيون أن يضع حدًا لللعنة بأن يعيد الحق إلى أسرة مول، إلا أن نفوذ الكولونيل العجوز نفسه قد حال دون ذلك، في حين كان تعصب أقارب جفرى الشديد سبباً في صرفه عن عزمه، ذلك التعصب الذى «يصل إلى درجة المرض في كل فرد من أسرة بنشيون». والحب هو الحل الوحيد المؤثر. وسواء عرض هوثورن هذا بطريقة ساخرة أو كاعتقاد راسخ، فالنتيجة واحدة: لا بد أن يُغير هولجرىف وفيبى الأرض، وأن يجعلها منها جنة مرة أخرى، لكى يستطيع حل المشكلات التي تستعصى على الحل.

وفى أواخر حياته الأدبية، عكف هوثورن على كتابة أربع روايات لم يكتب لها النجاح، تدور كل واحدة منها حول أحد المبادئ الأساسية في الحياة. فكل من هستر ودمسديل لم يجد العلاج الشافي في إقامتهما في بروكسايد، كما لم يستطع دوناتيللو ومريام أن يعودا إلى براءتهما الأولى قبل أن يزلا، وكما في شخصيات كبار السن كما في رواية «تجربة الدكتور هديجر» فإن شخصيات هوثورن تفشل في مثل هذا البحث. ويبقى القدر قاسياً لا يرحم. أما هولنجزورث وبرسيلا فإن سعادتهما محدودة، في حين يبأس فانشو من الحصول على السعادة. أما العاشقان في «الخطاب القرمزى». وفى «تمثال إله الغابات الرخامي» فهما يتوقعان السعادة في العالم الآخر. أما نهاية «المنزل ذو الواجهات السبع» فهي التجربة التي يخوضها هوثورن حتى تبقى دنيا المثل على الأرض، وتطغى المثالية على الواقعية، إلا أنها تعرض نفس الفكرة التي ترد في رواياته الأخرى، ولكن بطريقة مغايرة. إن هوثورن لم يكن راضياً عما في أعماله الأخرى من كآبة، ولكن لم يكن لزاماً عليه

أن يغير أسلوبه لكي يضيف لمسات من «ضوء الشمس الغاربة» على كتابته. وبالرغم من أن النهاية ليست ناجحة شكلاً إلا أن المضمون يبقى في نفس مستوى رواياته الهامة الأخرى.

الفصل الثاني

الأخلاقيات والقيم الجمالية في حكايات بازل وإيزابيل مارش لوليم دين هاولز

كان بازل وإيزابيل مارش الشخصيتين اللتين استخدمهما ولیم دين هاولز في تجربته الأدبية الأولى، وفي تجارب تلتها بعد فترة طويلة مبرزاً موهبته الروائية. ولما كانت مغامراتها الأولى تشبه مغامرات هاولز نفسه، فقد جرت العادة على تناول هاتين الشخصيتين كبديلين لولیم دين هاولز وزوجته إيلانور. وتتركز معظم الدراسات التي تناولت الروايات الأقل شهرة والتي ظهرت فيها هاتان الشخصيتان حول ما يمكن أن تقدماه من دلائل قد تؤدي إلى المزيد من فهم مدخل هاولز إلى الواقعية. إلا أن إدوين هـ. كادي وهو أهم من تناولوا حياة هاولز يعترض على مثل هذا النقد بكل عنف:

ولكن العروسين بازل وإيزابيل مارش في رواية «رحلة زفافهما» ليسا هما ويل (لوليم) وإيلانور هاولز. إنها من بنات أفكار هاولز تماماً كما كان هاملت من بنات أفكار شكسبير... كلاهما حاول، وقد نجحا - كل بطريقته الخاصة - في خلق بناء درامي من الأوهام استطاع أن يجعل الكلمات المكتوبة قادرة على إثارة خيال القارئ، وكلاهما اضطر إلى أن يعتمد على قدراته على إثارة الخيال عن طريق الوهم، وبذا يمكن استهواء ذلك الخيال، أو حثه على خلق التجربة في ذهن القارئ.

وبسبب الدور الذي لعبه بازل وإيزابيل مارش في تطور التخيل

والإبداع الأدبي لدى هاولز - كان الموضوع الموحد الوارد في روايتها جديراً بأن يلقي معالجة لما فيه من ثراء في التطور، ويسبب ما يقدمه من تمائل ليس مع مدخل هاولز إلى الواقعية في الأدب كما ورد في مذكراته، وإنما مع أعمق تجاربه كفنان ميدع خلاق. ففي حكايات أسرة مارش موضوع يبدأ في «رحلة زفافها» ويتطور تطوراً كبيراً في «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد»، ويزداد عمقاً وتعقيداً في الأعمال الأقل شهرة التي ظهرت في التسعينيات. وتتصاعد الأحداث التي يعبر عنها هاولز بأسلوب يصف فيه كيف اكتشف بازل وإيزابيل مارش الطريقة الملائمة لكي يشاهدا أمريكا في الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وكيف استطاعا أن يتفهما الأزمة التي حلت بالمدن في التسعينيات والطريقة التي واجها بها مسئوليتها الأدبية في تعاملها. وتتميز كل خطوة بولع الزوجين بالنظرة الجمالية، ثم تراجعت هذه لتحل محلها الرؤية من منظور أخلاقي في النهاية. وحاجة بازل وإيزابيل مارش إلى الجمال تعكسها عاداتها في الانقياد لعواطفها في كل ما تقع عليه عيونها، فيلجأن إلى الخيال وتوهم الأشخاص والأماكن والأشياء، لإرضاء فضولها الشديد ورغبتها الملحة في المغامرة. وتتوالى المغامرات، ومع كل مغامرة منها يزداد اقترابها من المنظور الأخلاقي، مما يفتح أمام هاولز المجال لكي يكتب عن الأخلاق مع تطور الشكل الروائي. وتعكس اللفتة التي يبديها بازل وإيزابيل مارش نحو كل ما هو رائع مبهر أكثر من اهتمامها بكل ما هو حقيقي موقف هاولز نفسه في مطلع حياته في الجمع بين الرومانسية والواقعية كما أوضحت الدراسات السابقة. إلا أن الاهتمام بالجمال والأخلاقيات من منظور موضوعي هو الذي يوضح كيف أن أسرة مارش، بكل سلوكياتها، ما هي إلا نتاج خيال هاولز. كما أنها

تفتح مجالاً لعقد مقارنة بينها وبين مشكلات المؤلف نفسه تجاه مسئوليته كفنان خلاق.

ويبدأ هاويز «رحلة زفافها» بمقدمة قد يعتبرها البعض بداية للواقعية الجديدة، ولكنها تشير بشكل خاص إلى خطته بالنسبة لأسرة مارش، ودور الزوجين في هذه الرواية. يقول هاويز «لن أفعل أكثر من أن أتحدث عن بعض السمات العادية في الحياة الأمريكية كما بدت لهما». والكلمات الأخيرة في هذه العبارة لها ما يبررها، فملاحظاتهما كلها، بما فيها من إيجابيات وسلبات، هي التي تشكل الإيقاع الأساسي للأحداث، وتنوعها بين الجمال والأخلاق. وهذه الرواية الأولى تلت كتابين ناجحين من كتب الرحلات هما: «الحياة في فينسيا»، و«رحلات إيطالية» ظهر فيها أسلوب هاويز الخاص في الوصف. ورواية «رحلة زفافها» تضع هذا الأسلوب نفسه موضع الاختبار.

ويتأكد الفصل بين الجمال والأخلاق في أول أحداث الرواية حين تضطر العاصفة الثلجية بازل وإيزابييل مارش إلى تغيير وسيلة السفر التي سوف يستخدمانها. وبالرغم من أن العاصفة قد سببت المتاعب لهما وللآخرين فإنها يتقبلان ذلك كقيمة جمالية. فهما يدركان أن العربة مكتظة مما يشكل خطورة على الجميع، وأن «الخيل تتأثب بفعل ضربات كرات الثلج شديدة البرودة». ولكن في النهاية «يشعر أصدقاؤنا كما لو كان هذا كله فصلاً من التمثيل الصامت الطبيعي المؤثر وضع خصيصاً من أجل إمتاعها». حقاً «كان هناك شيء ما يجعل كل هذا يبدو كمشهد مسرحي». وعندما يبدأ رحلتها كثيراً ما يلجآن إلى الجانب الجمالي درءاً للملل، ومن أجل إشباع فضولها

فإنها يضيفان لمسة شاعرية على كل ما تقع عليه عيونهما تقريباً. وهما يدركان تماماً ما يفعلان. وهذا الإدراك يزيد من استمتاعهما، كما يزيد المشكلة تعقيداً، إذ أنها يتغلبان على ملل الانتظار باختراع القصص عن كل ما حولهما. ونعرف أنه «من خلال ملاحظاتها استطاعا أن يكونا صداقات حميمة عديدة، وكذلك عداوات مريرة مع أناس لم يشاهداهم إلا لفترة نصف دقيقة، وذلك بناءً على مظهرهم الشخصي، أو ملبسهم». وتستغرقها أحلام اليقظة بطريقة ممتعة إلى درجة أن مشاعرهما تجاه إحدى الشخصيات العابرة تبلغ من القوة حدّاً جعلهما يعتقدان أنها «لو كانا صديقين للشباب ولأسرته لأجيال عدة تجعل من الضروري أن يذهبا إلى والديه ويخبراها بأى ضرر يوشك أن يحمق به - لما بلغ بهما اضطراب الأعصاب هذا الحد نتيجة لسلوكه المحفوف بالخطر». ولكن مثل هذا التلاعب بالقيم الخلقية هو مجرد مشاعر جياشة، وأنه «بعد كل ما قيل ما زالت الساعة الثامنة، وأمامها ساعة كاملة قبل أن يبرحا المكان».

وحقّي تكتمل للزوجين القيمة الجمالية لكل ما يعرض لهما من مشاهد خلال رحلتها، فهما بحاجة إلى وجهات نظر أناس آخرين. وقد كانت إضافة شخصيات مختلفة إلى الصورة جزءاً من تكنيك هاولز في الوصف في كتب الرحلات التي قدمها قبل ذلك. وعندما يشاهد الزوجان برودواي في نيويورك، وتشعر إيزابيل بخيبة الأمل يقول لها بازل: «ربما يبدو الشارع رائعاً إلا أنه ينقصه وجود جماهير غفيرة من الناس حتى يبدو في أبهى صورة». إن السر يكمن في «هذه الشلالات المتدفقة من البشر» التي تصدر هديراً «كشلالات نياجرا»، فهي «كالنبذ الجيد» بالنسبة له. ولكن عندما لا يستجيب الناس لنداء الجمال، ويصبحون أقرب إلى الواقع منهم إلى الرومانسية، تمط إيزابيل

شفيتها استياءً. فذلك الشخص الغريب الساحر الذى التقيا به فى السفينة وهى تبحر فوق نهر سانت لورنس، بعد البحث والتدقيق، يتبين أنه ما هو إلا شخص وضع يتحدث بلهجة تثير الإشمئزاز. والهنود الذين التقيا بهم عند شلالات نياجرا أزعجوا إيزابيل « بلغتهم الإنجليزية السليمة، وقبعاتهم الحريرية، ومذهبهم البروتستانتي، وصحتهم الجيدة ».

وحتى هذه اللحظة فإن إحساس بازل وإيزابيل مارش بالجمال بكل ما حولهما يتسم بالبراءة، إلى أن يلتقيا بنماذج من المعاناة الحقيقية تتطلب استجابة من نوع آخر، استجابة أخلاقية، فلا يسعها إلا أن يعاملاها بنفس الإحساس بالجمال. ففي مونتريال يتذكر العروسان بسعادة « البلاد التى يرثى لها التى نحبها جميعاً ». وقد يسعد الإنسان الحظ فيلتقى فيها « بشخص رائع يشبه الشحاذ الإيطالى »، وأمثلة أخرى مشابهة. ومثل هذه الفقرات قد تسبب إزعاجاً لمن يقرأها إذا لم يكن واضحاً له منذ البداية أن هاولز يقصد بها أن يسخر من الزوجين المرحين سخرية لاذعة. ففي مدينة نيويورك، وفى أثناء جولة فى شوارع المدينة، يقدم لنا العروس الشابة وهى تمسك بطرف رداؤها « وتبتعد برشاقة عن صف طويل من صناديق القمامة قد رصت على جانب الطريق كالحراس وهى تقول: « يا للروعة! ». وحتى يكون الأمر واضحاً لنا تماماً يذكرنا هاولز بأن هذه هى صناديق القمامة « التى تبحث فيها الأمهات والأطفال المساكين عن قطع من الفحم مستخدمين أيديهم للوصول إليها ».

وبرغم هذا فالمدھش حقاً بالنسبة لسلوك بازل وإيزابيل مارش هو أنها فى أكثر من مناسبة يقتربان من موقف أخلاقى حقيقى،

إلا أنها يتراجعان مرة أخرى ويعودان إلى القيم الجمالية. ففي أثناء جولتهما بالسيارة في شوارع المدينة يعجبهما منظر «واجهات المنازل المبنية من الأحجار البنية اللون والتي تكاد لا تنتهى»، ويكون لديهما من المشاعر ما يجعل المنظر «يثير فيهما الأسى لو كانت مجموعات المنازل تستيق معاً في محاولة لأن تصل إلى مكان لا تدركه أبداً». ولكن حين يصل الحديث إلى من يسكنون هذه المنازل فإن أقصى ما يستطيع بازل وإيزابيل مارش أن يفعلاه هو أن يتخيلا أنه «في مكان ما من مدينة نيويورك لا بد وأن جريمة القتل التي تقع كل يوم تتم الآن».

... وتساءلا عما تكون جريمة اليوم، وفي أى مكان مزدحم أو وكر من أوكار المجرمين على جانبي النهر ستم - هذا طبيعاً إذا لم تقع في أحد المساكن الشاهقة الأنيقة التي يمران بها. ففي ضوئها الخافت يكون من السهل قتل السيد، ثم يترك هكذا دون أن يكتشفه أحد، أو يحزن عليه إنسان، فالأسرة لا تدرى عنه شيئاً إذ هم في الجبل أو على شاطئ البحر. تخيلاً المعارك التي تدور في فصل الصيف بكل قظانعتها، وتصوراً ما يشعر به البحارة من لوعة حين تنحطم سفنهم على السواحل في المناطق الحارة، والبؤس الذي يعانيه عمال الشحن وهم يفرغون حمولاتها من الفحم على أرصفة الميناء. ولكنها أخيراً اتخذوا مجلسها على مقعدين متقابلين في السيارة المزدحمة، وبدا كما لو كانا قد افترقا بعيداً بعيداً في الزمان والمكان. وتبادلا النظرات في يأس عبر فراغ بينهما بدا كما لو كان بحرًا هائلا، وتساءلا في صمت: ترى متى بدأ أجدادهما رحلة زفافهم؟ وفي أى مدينة بعيدة كان ذلك؟ ثم ودع أحدهما الآخر في صمت، وانتظرا نهاية العالم وقد علا الأسى والصبر وجهيهما.

إن ما بدأ كاهتمام بالمبادئ الأخلاقية أصبح مجرد حلم جمالى خالص يصعب عدم الاسترسال فيه. وهذه السمة في الرحلة الخيالية تتنبأ

برحلة مارك توين الأكثر جدية في كتاب «الظلام الكبير»، وفيها يحلق الخيال فترة طويلة، وتزداد الأمور تعقيداً حتى ينتهي الأمر بالشخصيات وهي تنظر في يأس عبر الهوة التي تفصل بين الواقع والخيال، وقد انتابها الشك حتى في الموعد الذي بدأت فيه الرحلة.

وبالرغم من أن خيال بازل وإيزابيل مارش الجامح يثير الضحك دون أن يتسبب في أي ضرر، بعكس أسرة إدوارد في قصة مارك توين، فأحياناً يعتقد المرء أنه من الصعب أن يشعرا بالعطف أو الحنان تجاه أى إنسان على الإطلاق، كما يشير إلى ذلك هاولز في وصفه للحادث الذي وقع للزورق ليلا، إذ تقول إحدى السيدات «لم أسمع سوى رنين خافت للغاية صادراً من الثريات. أ يكون اصطدام قارب بآخر يتسبب في إغراقه أمراً هيناً إلى هذا الحد؟». والواقع أن الأمر يمكن أن يكون كذلك بالنسبة لأى مشاهد محايد. وبالرغم من أن هاولز يكتب قائلاً «وتم نقل شيء ثقيل كانت تصدر منه صيحات ألم رهيبية» - فإن المرء ينطبع في ذهنه أن ما رآه بازل ما هو إلا «صوت حشجة وأنين منتظم كصوت آلة، بل إنه ظن بعض هذه الأصوات كذلك فعلاً». وفي الصباح التالى يظهر رجل «مظهره مبهر كما لو كان لوحة رفائيل الخالدة 'صياد الجبل'، في حين «يفكر بازل في الرجل المسكين الذى احترق جسده وقد تدفقت مشاعره عطفاً عليه»، فنعلم أن هذا المسكين «يبدو كما لو كان نوعية مختلفة من الكائنات، تماماً كما يبدو المنكوبون دائماً في أعين السعداء. كان العطف الذى أحسه بازل نحوه مجرداً، وكما كان صدمة له، كان أيضاً باعثاً على تسليته».

وفي لحظة معينة يفكر بازل وإيزابيل في مشكلة التصرف بإنسانية

بعد أن شهدا رجلا يقضى نتيجة لضربة شمس في البداية تعامل بازل مع الموقف من منظور جمالى. وهاولز كراوية يقول بقسوة: «تناول بازل شرابه، ثم توقف ليلقى نظرة على هذه المجموعة التى تصلح لأن تكون نموذجاً لتمثال واقعى يمثل البيئة المحلية، يحمل عنوان «ضربة شمس»، ويلقى رواجاً هائلاً فى موسم الصيف»، إلا أن إيزابيل روعها المنظر، وقد اعتقدت أنه قد يكون بازل، وقالت «لو حدث لك أى مكروه فى نيويورك لوددت أن يبدو المتفرجون كما لو كانوا يرون إنساناً يتألم». ويدافع بازل عن نفسه وعن غيره من المتفرجين برّد يصف موقفه هو وإيزابيل من الأحداث التى وقعت فى الرحلة:

لا يوجد شيء أصعب من أن يدرك المرء أن هناك بشراً فى هذا العالم سواء هو ومن يجب. ولكن لنحمد الله على أن الشخص الموجود هناك الآن لدى الصيدلى شخص آخر سوانا، فلنذهب إلى القارب بأسرع ما يمكن، وننتهى من هذا الحلم القطيع. ثم أضاف «يجب أن نستقل عربة - كان المفروض أن نفعل هذا من قبل - على أى حال لست آسفاً على ذلك إذ أتاح لنا ذلك أن نشهد ما حدث».

ونخبرنا هاولز أن هذه الرحلة الخيالية كان فيها لحظات رعب - إذا ما تخلى المرء عن الرومانسية وناقش الجانب الأخلاقى. فالزوجان يحميها حبهما المتبادل الأنانى، ومن هذا المنطلق فهما يضيفان لمسة شاعرية على كل شيء. وحتى يجعل رحلتها أكثر إمتاعاً، تمتد نظرتها الجمالية فتشمل كل شيء. وفى النهاية حين يعجزان عن «استخلاص أى متعة من المشهد المائل أمامهما» فإنها بسرعة «يكفان عن النظر من نافذة السيارة» وينظران «حولهما عسى أن يجدا شيئاً يتمتعها داخلها». وهما «سائحان يصفان المنظر الذى يشاهدانه عبر نافذة العربة من خلال الستائر المغلقة». ونظراتها المحدودة فى الزمان

والمكان إلى كل ما حولها من مشاهد مهيبة تعطيها حق التعبير عن القيم الجمالية في كل ما يشاهدانه «لقد استمتع، ومع إيزابيل، بالصورة البشعة بكل الحماس الذي يملكه من ينقادون لعواطفهم، وينظرون إلى متاعب الماضي وهم في حماية حاضر يمنحهم الأمن والسلام. لقد كانا شاعرين لكونهما عروسين. وطالما احتفظا بهدوئهما ففى استطاعتها أن يحبلا الواقع كله إلى أساطير ممتعة». ونادراً ما اهتزت أعصابها، لأنه بالرغم من المناظر التي شاهدها في كندا، وحتى في أمريكا، فإن لديها «روح الاستعلاء التي يتميز بها من يسافر إلى بلد غريب». وبدافع من تجربتهما في أوروبا «لم يستطيعا أن يتصورا أن هناك من يحب نيويورك كما أحب دانتى فلورنسا، أو كما أحب مدام دي ستايل باريس، أو كما أحب جونسون لندن». لقد قال أولوف فركستد «لقد كان تخلي هاولز عن البحث عن كل ما هو مبهر جزءاً من اكتشافه لطبيعة أمريكا»، وليس غريباً أن نجده يطالب شخصيته بأن تكون رؤيتهما لأمريكا بنفس الطريقة الزائفة التي شاهدها بها أوروبا.

ولكن عادة المغالاة في الوصف هذه - برغم قوتها - ليست هي كل نواحي القصور في شخصيتي بازل وإيزابيل مارش. ففي «المسرحية العقدة الهائلة» عنها «كانا في موقف الممثل والمتفرج في نفس الوقت». ولكن انغمسا في حب الذات قد أبعدهما عن كثير من ماجريات الأحداث في هذه الرحلة الأولى. «لقد كانا موجودين فيها، ولكنها لم يكونا جزءاً منها». ولم يكونا جزءاً منها حقاً إلا عندما تعلم بازل من «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد» حقيقة مشاركة الناس في كل شئونهم. ويقول بازل لإيزابيل: «إن كل الجمال الموجود في أي شيء سواك ليس إلا مجرد موكب بالنسبة لي». ونحن نتصور أن هذا

الشعور متبادل، ومن ثمَّ فإنَّ اختلاقيهما للقصص مثل اضطرارها إلى الاعتراف «للقس بردائه الأسود في الشارع» يبدو جلياً في حلمها الأخير بأنها «كانت تدلى باعترافها للقس، وأنها لم تدهش إطلاقاً حين وجدت أنه هو نفسه بازل يرتدى درعاً يرجع تاريخه إلى القرون الوسطى». فكل أوهامها في النهاية تدور حوله، فهو محور حبها.

وأغلب الرحلة تدور حول هذا الموضوع، وهو أن بازل وإيزابيل إذ يشعران بالأمان في حبهما يستمتعان بكل ما في رحلة زفافهما من نواح جمالية وترفيهية، وهذا بحق هو أدب الرحلات. ولكن الحدث الأخير في جولتهما يمثل ذروة الأحداث كلها التي تشير إلى نمو الشخصيات بما يتجاوز مرحلة الجماليات، وتطور ذلك في «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد». فعندما تصل أسرة مارش وأسرة إليسون (وقد التقوا معهم لأول مرة في نياجرا) إلى الفندق في كوبيك، تجد الأسرتان أن الجناحين اللذين اعتادا النزول فيهما مشغولان، ولا توجد إلا غرفتان خاليتان، فيتقاسم الرجال حجرة تاركين إيزابيل وكيتي ومسز إليسون يتقاسمن الحجرة الأخرى. وليس هذا بكل شيء، فإن بازل وكولونيل إليسون يجدان فتاة شابة في حجرتهما، وهى عضو في إحدى الفرق المتجولة التى تحتل ذلك الطابق بأكمله، ثم تعود الأمور إلى نصابها، ولكن بعد أن تحدث بعض المفارقات. وفي النهاية يتقبل بازل والكولونيل وجود مفارش غير متناسقة ببساطة، ثم يأويان للفراش. وما يكادان يفعلان ذلك حتى يستيقظ بازل - فقد استولت فرقة الممثلين على الفناء وأخذوا يغنون لزميل لهم. وتذهب الضجة بالنوم، إلا أن العريس الذى ضرب حوله الحصار يلجأ إلى النظرة الجمالية للخروج من هذا المأزق:

لم يكن هذا كله ليعنى أى شىء بالنسبة لبازل، فقد كان باستطاعته أن يستعيد في ذاكرته أشياء أمتعته، فوجد فيها إرضاءً أكثر. وجال ببصره في ضوء القمر يغطى الأسطح العالية من حوله بنوره الفضى، ونظر إلى حدائق الأديرة، وأبراج المدينة الجميلة، وهو يفكر في أن كل هذا الجمال الذى يلفه ليس بحاجة إلى سحر هؤلاء المغنين الأسبان وظرفهم. وشعر بالامتنان هؤلاء المساكين كما لو كانوا قد أسدوا إليه معروفاً.

هذا نموذج لإحساس أسرة مارش بالجمال، ويبدو أن هذا الحادث يقدم صورة واضحة لذلك، إذ أن «ممارسة المجموعة للحب كان اللمسة الأخيرة في مسرحية فكهية لم يستطع بازل أن يتقبلها كحقيقة واقعة، بل بدت كمشهد يراه على خشبة المسرح». ولكن عندما يستغرق في النوم يبدو لنا ما يدل على حدوث تغير كبير في شخصيته، فبدلاً من أن يتابع هو وإيزابيل الأسلوب الذى اعتادا عليه في الانتقال من الأخلاقيات إلى الجمال، نجده يفعل العكس: «كان يشعر بلمسة حنان نحو أولئك المساكين - مشاعر بلغت من الرقة حداً ضمت فيه العالم بأسره». ولكن لو بدا لنا أن هذه هى نهاية انعدام التوازن بين القيم الجمالية والأخلاقيات، وهو ما تتميز به أجزاء كثيرة من «رحلة زفافهما»، فلا بد أن نعيد النظر في الأمر مرة أخرى. فكما سيفعل هاولز في روايته «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد» فيما بعد، نراه حريصاً على ألا يتجاوز الحدود في إضفاء الشاعرية على روايته بإختيار نهاية عاطفية. لا شك أن بازل مارش قد تطورت أخلاقياته فعلاً، وإن كان تطوراً ضئيلاً (فمشاعر العطف نحو مجموعة الممثلين قد توحى ولو بصورة بسيطة بما حدث في «البحار القديم» نحو تعابين البحر)، إلا أن هاولز يحرص على ألا يتجاوز هذا التطور حجمه الحقيقى.

ويعود بازل إلى بوسطون وقد أسعدته الرحلة كما أسعده موقفه الأخلاقي الجديد - حسب اعتقادنا. والدليل على هذا هو الحرارة التي استقبل بها «رجلا لم يكن يعيره أى اهتمام، وربما كان يسعى إلى تفادى اللقاء به، ولكنه الآن اندفع نحوه بخبرة، وصافحه بقوة، وقد اتسعت ابتسامته لتغطي وجهه كله». هذا إذن مشهد رائع للحب الأخوى ومولد صداقة حميمة، ولكن هاولز يقضى على نبض الحب بقوله: «ولكن الرجل الآخر ظل جامدًا، وقد أصابته الدهشة لهذه الحرارة المفاجئة، فأخذ يسب الغبار والحرارة ثم قال: «ولكنى ذاهب إلى نيويورك غدًا صباحًا، وسأبقى هناك أسبوعًا. وبهذه المناسبة، يخيل لى أنك محتاج إلى شيء من التغيير. ألن تذهب إلى أى مكان هذا الصيف؟» ويعترف بازل إلى إيزابيل قائلاً: «وهكذا ترين يا عزيزتى أن رحلتنا هى تجربة خاصة لن نستطيع نقلها إلى غيرنا... وحتى لو جاولنا فلن نستطيع أن نجعل رحلة زفافنا ملكًا لهم». حتى ما يحدث لهما من تطور على المستوى الأخلاقي هو أيضًا ملك لهما... شيء خاص بهما. ومن الغريب أنها بعد أن ظلا منعزلين داخل نفسيهما وقيمهما الجمالية بصورة تخلو من كل مشاعر التعاطف مع الغير، فإن عنصر «المشاركة» الأخلاقية يبقى أيضًا تجربة شديدة الخصوصية بالنسبة لهما. ولكن هاولز سيفعل نفس الشيء فى نهاية روايته «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» أيضًا. فبعد فترة طويلة من التربية الأخلاقية يتقبل بازل مبدأ المشاركة، ولكنه لا يمنح الفرصة للقيام بعمل كبير ينم عن ذلك. ويظل بازل وإيزابيل مارش قابعين داخل ذاتيهما ومبادئهما فى نهاية «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» تمامًا كما يفعلان هنا فى نهاية «رحلة زفافهما». إن التطور الذى حدث لهما داخليًا هو المهم. إن تطور بازل مارش نحو فهم نظرية «المشاركة» ثابت كتابة.

كما يتضح من القراءة الواعية لرواية «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد». ولكن ما يسبقه من عدم التوازن بين القيم الجمالية والأخلاقيات يجب أن يلقي اهتماماً، فهنا يوجد تشابه كبير مع «رحلة زفافهما» وما تلاها من أعمال.

وعندما نلتقى بيازل وإيزابيل مارش بعد حوالى عشرين عاماً نجد أنها ما زالتا يجدان متعة في المغامرات الحسية، فهما «يجبان أن يلهوا وهما آمنين في موقفهما المتميز في الواقع. وعندما يبدأ رحلتها الجديدة - وهى في هذه المرة الانتقال إلى مدينة نيويورك بصفة نهائية، تعاودهما عادة اختفاء الصبغة الجمالية على كل ما يقع تحت أبصارهما من مشاهد. وفي بعض الأحيان تناح لهما فرصة التعبير عن مشهد رائع حقاً. فعلى سبيل المثال حين يعجبان بمنظر الخط الحديدى المرتفع ليلاً، يكون ذلك فرصة لهاولز ليقدم أحد أروع النصوص الوصفية التى صاغها قلمه:

بدأ الخط الحديدى كما لو كان قد ضل الطريق، ثم اهتدى إليه آلاف المرات، في ضوء يتوهج ويرتعش وقد امتزج نور المصابيح الكهربائية الفضى كضوء القمر بذرات الغاز الحمراء هنا وهناك. أما الأشكال الهندسية الجميلة المتمثلة في المنازل والكنائس والأبراج، فقد حجبت الظلمة ما بداخلها من أسرار. أما خيوط الدخان المنبعث من القطارات العادية والرائحة التى تتفاوت قوة أو ضعفاً، معلنة عن اقترابها من المحطات، فقد كانت تشكل منظوراً بالغ الروعة.

ويبدو الموقف كله ممتعاً بسبب الفرصة الفريدة التى يهيئها السفر لبازل. فبالنسبة له «كان هذا أجمل من المسرح الذى تذكرته وأنا أرى هؤلاء الناس من خلال النوافذ». وهنا تبرز لنا صورة الزوجين المحبين للاستطلاع في «رحلة زفافهما» وهما يصيحان «يا للروعة!

يا له من مشهد! يا لها من متعة بلا حدود!

«اللهم بكل ما هو شاعرى... والإحساس بالجمال حتى في الأشياء المألوفة» - هناك أمثلة كثيرة على هذا عندما يحضران إلى المدينة لأول مرة، ويتجولان فيها بحثاً عن مسكن لهما. ولكن عيونهما لا ترى إلا الجمال، لا ترى المعاناة إطلاقاً. ففي ميدان واشنطن «التقيا بمشاهد الفقر المعروفة التي ألفا رؤيتها في جنوب أوربا، وعادتهما أوهامهما بأنها لم تخلق إلا لكي يستمتعا بها، وأن في هذا تعويضاً كافياً عما فيها من فقر». ويعتقد مارش أنه قد أدى ما عليه من ديون من الناحية الأخلاقية «عندما يسمح لطفل صغير من نابولي بتلميع حذائه». وفي غمرة انبهارهما يفضلان «شارع موت» على الشارع الخامس. وتبدي إيزابيل افتنانها بصبي ملون يعمل حارساً - كما سبق أن أبدت إعجابها بالساقى في «رحلة زفافهما» وتقول: «نعم - أنا أحب الجنس كله» فهم بالدرجة الأولى مثل «الملائكة». وتنكر إيزابيل تماماً وجود أى معاناة بين الناس في المدينة: أعنى أنها قد تبدو لنا معاناة، أما بالنسبة لهم فقد اعتادوا هذا طول حياتهم، فلا يشعرون كثيراً بالمتاعب. ونحن نتمنى ألا يشعروا فعلاً بالمتاعب، من أجل بازل وإيزابيل. فكما يقول بازل: «حتى لو كانت هناك معاناة، فهم يبدون غاية الابتهاج».

وكما في «رحلة زفافهما» فإن جذور حبهما للجمال ترجع إلى الدافع الذى حدا بهما إلى القيام برحلاتهما. ففي الرواية الأولى بحثا عن كل ما هو رائع ومبهر يتحدى بجماله ما شاهداه خلال تجربتهما في أوربا، والآن، مرة أخرى - وبعد فترة طويلة - يرغبان في «إشباع إحساسهما بالجمال، وتجديد متعة السفر التي كادت أن تحبو، وأن يعودا

مرة أخرى إلى أوروبا التي عرفها في شبابه». وحتى تتعدّد الأمور فإن أوروبا نفسها قد «خبت» وإذ «يتذكّران برودواي التي عرفها منذ خمس سنوات مضت، أو عشر، أو عشرين، بكل ضجيجها، وحركة سيارات الأتوبيس الزاهية الألوان، وضجة المرور الصاخب، فهما يفتقدان «الماضي بكل صخبه». وعلى ذلك فإن إحساسهما بالجمال هنا يهدف إلى تحقيق غرضين، فإلى جانب إضفاء لمحات الجمال الأوربي على أمريكا، هناك أيضًا استعادة رؤى رحلة زفافهما في السبعينيات من القرن التاسع عشر، بكل ما فيها من سحر وخيال.

ولكن هذا هو المستحيل. فهما قد كبرا عشرين عامًا، وهذه حقيقة لا مفر منها، كما أن البلاد نفسها قد تغيرت بما يتناسب مع هدف هاويز من كتابة هذه الرواية. فقد أجاد هاويز وصف الأزمات الاجتماعية التي عاصرها. ومهمة بازل وإيزابيل مارش هي في الواقع صنع الرواية نفسها، فكما يقول بازل «نحن سجناء الحاضر» وهو حاضر حقائقه تُكذّب الجمال الوهمي الذي يحاول هو وزوجته أن يفرضاه عليه. وعند ذهابهما إلى نيويورك يبذلان كل ما في وسعهما لكي تبدو المشاهد التي تقع عليها أبصارها جميلة، وبرغم كل شيء فقد عقدا النية على أن يظلا سعيدين. «إن التعساء هم الذين يرون التعاسة» - كما يقول مارش في إحدى المناسبات. إلا أن هذا المغزى ينطبق عليه هو أيضًا. لذا لابد أن يتغير هو وإيزابيل حتى يمكنهما أن يريا الحقائق الاجتماعية في نيويورك من منظور أخلاقي.

وطالما ظل بازل وإيزابيل محتفظين بتوازنهما، فلا سبيل إلى تحقيق ذلك، أو الوصول إلى ما في المشاهد التي يريانها من لمسات إنسانية. فبازل يستقل الترام بحثًا عن كارثة تبعث في النفس المتعة، ويقول هاويز:

لا بد أن ندرك أن ذلك لم يكن بالشئ العسير. وتمضى العربة وبازل ينظر ملياً إلى هؤلاء المساكين والأفكار تلح عليه: ترى فيم يفكرون؟ وما هى آمالهم، ومخاوفهم، وأفراحهم؟ وأتراحهم؟ ترى أين يعيشون؟ بل كيف يعيشون؟ وتمضى العربة تنهب الطريق الكتيب القبيح إلى (باورى).

ولكن لأن بازل لا يعير الأخلاقيات اهتمامه، يجد أنه من الصعب عليه أن يتصرف إلا من منطلق الجبال. وحتى عندما تبدو بادرة استجابة أخلاقية، كما يحدث عندما يبدى اهتماماً بمجموعة من المهاجرين وهم ينزلون إلى البر فيتمنى - من أجل مصلحتهم - لو أن الحكومة «صحبت كلا منهم إلى منزله حيثما كان داخل حدود بلادنا». سرعان ما تتحول القيمة الأخلاقية إلى قيمة جمالية، ونعلم أنه «كان يعتزم أن يستخدمهم كعامل بالغ التأثير في مشهد يقوم بكتابته»، وتكون النتيجة «أن يظلوا مجرد مادة لمذكرات يكتبها، تضمهم كما تضم بعض المنازل القديعة في الشارع السادس». وفي جزء سابق يتحدث بمرح عن الأحياء الفقيرة. يقول بازل معنفاً إيزابيل «يجب أن نغير الظروف»، فترد إيزابيل قائلة كلا «يجب أن نذهب إلى المسرح، وننسى كل شئ عنهم» ولكن مع استمرار نظراته إلى أحوال المدينة كمصدر خصب لإحساسه بالجمال، وكبادة يرسمها، فإنه بالفعل «يذهب إلى المسرح، وينسى كل شئ عنهم» هو أيضاً.

ومن الضروري ملاحظة أن هاويز كراوية يدرك تماماً المغزى الأخلاقى الذى تتضمنه المشاهد التى تراها شخصياته. ففي أثناء بحث بازل وإيزابيل عن مسكن، يعثران على ما يصفه هاويز بقوله «مسكناً فى غاية الفقر» وبصفة خاصة «الفقر المدقع الذى تتوارثه الأجيال، وتكيف نفسها معه كمرض مزمن لا شفاء منه - كالجذام

مثلاً» ويتابع قوله «في وقت ما كان بازل وإيزابيل ينظران إلى ما يريانه في الشارع حيث المساكن الشعبية نظرة جمالية» ويصدران حكمهما بأنه «رائع كشوارع نابولي وفلورنسا» وتنتابها الدهشة لأن «أحدًا لم يفكر في رسمه». وعلى أى حال فإن رد الفعل عندهما الآن لا يختلف كثيرًا عن ذلك، إذ تحت إيزابيل زوجها على «أن يصور بقلمه مشاهد نيويورك تلك من أجل مجلة (أسبوع بعد أسبوع)» وهو ما يوازي رسم صورة للشارع - ولكنها هنا صورة أدبية جمالية. ولعل أسوأ ما في الأمر هو رد فعل بازل عندما يقول إن «كل ما هو وليد المتاعب يمنحه البهجة» حتى ولو كان يلوم إيزابيل - دون جدوى - على غرابة بحثهما عن مسكن مناسب في مثل هذه الظروف. وأقصى ما يستطيع مارش أن يفعله هو اعتقاده أن هذه المساكن الشعبية فيها من «حلاوة الجو الأسرى» أكثر مما في الشقق التي يكسو الرخام أرضها والتي كانا يبحثان عن بغيتها فيها.

وبالرغم من أن الكتابات التي صور فيها بازل الشوارع لم تنجح في أن تعلمه المشكلات الأخلاقية المطروحة، إلا أن ارتباطه اقتصاديًا بالمجلة التي تنشر مقالاته يحقق هذا الهدف في النهاية. إن السبيل إلى تعليمه ليس بأن يقضى الوقت في مشاهدة الأحياء الفقيرة، ولكن أن تكون هناك قوة خارجية لها السيطرة على حياته من الناحية الاقتصادية، تمامًا كما تتحدد حياة ساكني المساكن الشعبية بهذه الطريقة. إن مجرد مظهر درايفوس الثرى قد أصاب القيم الأخلاقية لدى مارش بصدع: وبينما يبقى فولكرسون مهتمًا بالجمع بين «ماضيه الرائع» مع «الحاضر بقيمه الجمالية». يبدو مارش مأخوذًا بما أصاب الرجل من «تدهور أخلاقي» لا مفر منه، ويأسف لأن «مثل هذا الرجل وتجربته يمثلان المثل الأعلى الذي يطمح إليه معظم الأمريكيين

وأظن أنها كادا يمثلان المثل الأعلى بالنسبة لى أنا شخصياً فى وقت ما». إن العمل مع مثل هذا الرجل، والخضوع لسيطرته، هما درس مفيد لبازل فى الاقتصاد من الناحية الاجتماعية، فتتكشف أسرار المدينة له ولزوجته:

بقيت وجهة نظرها دون أى تغيير، كما ظلت انطباعاتها عن نيويورك كما كانت منذ خمسة عشر عاماً: هائلة، صاخبة، قبيحة، رقيقة، تماماً كما بدت لها عندئذ. كان الاختلاف الكبير يكمن فى أنها الآن شاهدة الحياة فيها، ولم تعد مجرد منظر عام كما كانت من قبل. لم يعد مارش قادراً على أن ينتزع نفسه من إحساسه بالمشاركة فيها سواء كان موقفه غريباً، أو دخيلاً، أو حرجاً. لقد تملكه إحساس عميق بالمعاناة والألم كان يشد كلما ازدادت معرفته بها... كانت حزينة من أجل الهدوء الأدبى وسمو التفكير اللذين تميزت بهما الحياة التى خلفها وراءهما. لقد أقر هو بأنها جميلة جداً، ولكنه قال إنها ليست حياة - بل موت فى صورة حياة.

ها هو اعترافهما بما فى القيم الأخلاقية من حيوية، وما فى الاهتمام بالحياة من الناحية الجمالية البهتة من انعدام للروح.

ولو كانت هذه مجرد رواية قصد بها أن تكون صيحة احتجاج اقتصادى بحت، لتوقع المرء أن يتحدى بازل وإيزابيل مارش النظام بكل شهامة، وربما حطما النظام نفسه. ويقرر بازل أن يستقيل احتجاجاً على استبداد درايفوس، وأن يصبح كاتباً حراً حتى يحارب «من أجل أى مبدأ يؤمن بعدالته، دونما ارتباط أو قيود» ولكن حتى قبل أن يتمكن من استكمال حلم اليقظة هذا تأتيتها أنباء تفيد بأن درايفوس قد استجاب للطلب، فلم يعد هناك مجال لمثل هذا التصرف «وشعرا بنفسيهما ينزلقان عن القمة الأخلاقية التى بلغاها» إذ لم يعد أمام بازل وإيزابيل مارش سوى شعورها الجديد بالقيم الأخلاقية،

وما يصاحبه من مبادئ في الحياة. فهل يقلل هذا من الإنجاز الذي حققاه، ويفسد بناء الرواية الذي تم تشكيله لكي يؤدي إلى هذا النصر الأخلاقي بالتحديد؟ ينفي جورج آرمز هذا بكل قوة قائلاً: «إلا إذا كنا نريد من هاولز رواية عاطفية، لا واقعية. فاستجابة بازل مارش من منظور أخلاقي لا من منظور اقتصادي تدل على رأى هاولز نفسه في هذا الموقف. وقد أوضح «روبرت ل. هو» أن النقد الذي وجهه هاولز للأسسالية في المجتمع، برغم أنه يستمد من لغة الاقتصاد «وكان في الغالب له قيمة أخلاقية وإنسانية ولم يكن اقتصادياً بالدرجة الأولى». إنه لمن المستحيل أن يقوم أى حوار مبنى على أساس إنساني في مجتمع مغلق اقتصادياً. وهو موضوع يرى «هو» أن هاولز قد عالجه مراراً في رواياته - في «آنى كلبرن»، و«تهمة القس»، و«مخاطرة بحثاً عن مصير جديد» و«مسافر من ألتوروريا». ومن ثم فإن جعل بازل مناقلاً من أجل اقتصاد جديد لم يكن ليجعل منه بطلاً رومانسياً فحسب - على نحو ما يقول آدمز - بل كان سيبعد «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد» عن محور نظرية هاولز الاجتماعية.

وتصل رواية «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد» ببازل وإيزابيل مارش إلى قمة تطورها من القيم الجمالية إلى الأخلاقيات. فمع إدراك بازل أن مصيره مرتبط بمصائر الآخرين، يتعد إلى أقصى حد عن فكرة أن الناس والأماكن والأشياء الأخرى ما وجدت إلا للترفيه عن إيزابيل وعنه. ولقد أطلق جورج كارينجتون الصغير على «رحلة زفافها» تعبير كرنفال هاولز - رحلة بحثاً عن الرؤية والمعنى. وبالرغم من أنه قد اتضح لنا أن نهاية الرحلة الأولى هذه تشير إلى اتجاه نحو نظرة أخلاقية للحياة، فإن

التجربة التي تلتها بعد عشرين عامًا تقترب بهذا التطور الأخلاقي من ذروة اكتماله.

وفيا بين كتابه «رحلة زفافها» و«مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» قدّم هاولز قصتين فقط ظهر فيها بازل وإيزابيل مارش هما: «معرفة بطريق الصدفة»، وفيها تكون مهمتهما هامشية كأصدقاء للآنسة كيتي إليسون، وأخرى قصيدة بعنوان «زيارة أخرى لنياجرا - بعد اثني عشر عامًا من رحلة زفافها». ولكن بعد رواية «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد» قام هاولز بنشر روايتين قصيرتين، وروايتين طويلتين، وكتابين من كتب الرحلات - برزت فيهما شخصيتا بازل وإيزابيل مارش. وقد ظهرت الروايات والقصص وفيها يقوم بازل بدور الراوية بين عامي ١٨٩٠، و١٨٩٧. وتتعرض جميعها لمشكلة الأخلاقيات والقيم الجمالية. وتعد تطوراً في موقف بازل وإيزابيل مارش، وفي استخدام هاولز نفسه الفني للموضوع بعد ما حققه في «مخاطرة بحثًا عن مصير جديد». وأول تطور حدث في شخصيتي بازل وإيزابيل مارش أنها قد أصبحتا أكثر حرصاً فيما يختص بتدخلهما في شئون الآخرين. ففي المغامرة الأولى وهي الرواية القصيرة «ظلال حلم» يفخر بازل بأنه هو وإيزابيل قد «حصرنا اهتمامنا داخل نطاق شئوننا الخاصة» معظم الوقت، وأنه بمجرد أن يرى «أن هذا الأمر لا يعينني في شيء... قررت ألا أزج بنفسى فيه». وفي قصتي «العاشقان الصبوران»، و«دائرة في الماء»، يشعر بازل وإيزابيل بالندم في القصة الأولى لتعرضهما «لهذا الموقف الشاذ»، وفي الثانية «نفضاً أيديهما» من الموضوع كله. ومثل هذا التنصل يتكرر بصفة مستمرة في هذه القصص.

أما التطور الثانى الذى حدث فى شخصيتيها فهو أنه بدلا من أن يضيفا الجمال على الموقف الذى يواجهانه، فهما يقدمان النصيحة الأخلاقية إلى الآخرين فى مشاكلهم. فرواية «ظلال حلم» تهى لبازل الفرصة لكى يتناول مشكلة ناتجة عن الخلط الشاذ بين القيم الجمالية والأخلاقيات. أما الضحية فهى دوجلاس فوكنر، الذى جعلته ميوله الرومانسية يتصور أن الكابوس الذى يعاوده، إنما يدل على أنه يعانى من انحراف أخلاقى. ويناقشه بازل قائلاً إن هذا الكلام لا معنى له، وإن أحلام الإنسان ليس لها أى مغزى أخلاقى. إلا أن فوكنر يستسلم لأفكاره الغريبة، ويضع بازل أمام مشكلة أخلاقية أخرى حين يقص عليه فكرة وهية، مؤداها أن زوجته على علاقة حب بصديقه وضيغه جيمس نيثيل. وبعد أن مات فوكنر لم يجرؤ نيثيل على أن يتزوج هرميا فوكنر، بسبب خوفه من أن يكون قد راودته أفكار غير شريفة نحوها خلال حياة زوجها. هذا هو الموقف الأخلاقى الذى جعل بن هاليك فى رواية «مثال عصى»، يطرد فكرة الزواج من أرملة بارتلى هبارد. والآن بعد ثمانى سنوات ينتهز هاولز الفرصة لكى يندد بهذا الموقف من خلال شخصية بازل مارش إذ يقول: «يا للجنون!» - فسلوك نيثيل إنما يعكس «حالة مرضية». وفى «العاشقان الصبوران»، ينصح بازل رجلا آخر من رجال الدين يعانى من مشكلة مشابهة - هو آرثر جلندننج الذى أوقع نفسه فى ورطة مفتعلة بأن خطب فتاة تعارض أمها فى زواجها منه. ويذهل جلندننج حين يرى بازل أن هذا الموقف «ليس شيئا غير عادى يواجه المخطوبين حين يكون لزاما عليهم أن ينتظروا حتى تتغير الظروف قبل أن يتم الزواج». ويقول بازل للقس إنه «لا يجد

أي خطأ أخلاقي في هذا السلوك»، وأن القس «ليس إلا رجلاً محباً كغيره من الرجال - هكذا ببساطة، وبصورة طبيعية».

وإلى جانب هذا المنظور الأخلاقي، هناك المنظور الجمالي الذي كان على بازل وإيزابيل مارش أن يتخلصا منه. فحتى في الرواية الأخلاقية «ظلال حلم» يجد بازل أنه لا بد أن يقر بوجود «قدر كبير من الفضول والمشاعر الإنسانية» يسيطر عليه، فيشعر بالخجل من هذه الدوافع وهو ذاهب ليلتقى بفوكنر للمرة الأولى ولكن سرعان ما تبالغ إيزابيل في وصف جمال هرميا، فتفتح بذلك المجال أمام بازل ليصف «فوكنر المسكين» - كدأبها دائماً. وفي نهاية القصة تختلط مشاعر اهتمام بازل وإيزابيل الصادقة بأصدقائهما مع رغبتهما في اختلاق نهاية أجمل لتجربتهما: «كثيراً ما تحدثنا - زوجتي وأنا - عن [هرميا] ونيشيل، وحاولنا أن نجد لها مخرجاً بعيداً عن حلم فوكنر الكئيب إلى حياة أكثر بهجة. ولما كانا قد توفيا، فقد اعتبرناهما شخصيتين روائيتين، وأخذنا نعيد توزيع أدوار اللعبة بينهما كما يحلو لنا حتى نستطيع أن نجد لهما نهاية سعيدة». «ولكن حتى بازل لا يسعد بهذا الوهم إذ يجده «يشبه إلى حد كبير ما يحدث في الروايات العاطفية». أضف إلى هذا أنه في «العاشقان الصبوران» يسيطر افتتان إيزابيل بالشاين عليها فيبدوان في نظرها كما لو كانا دميّتين «صنعتهما بيديها، ثم دفعتهما في طريق واحد ليلتقيا معاً». أما بازل نفسه فيحب أن يتخير لهما حياة من طراز «هوثرني»، ويصل به الخيال إلى مداه حين تموت أديث - فعلاً - فرحاً عندما توافق أمها على زواجها. وتبدو هذه النهاية «إغراقاً» في الرومانسية حتى بالنسبة لإيزابيل نفسها.

وعلى أى حال، فإنه لمن الخطأ اتهام بازل وإيزابيل مارش بنفس الضعف الذى عانىا منه فى «رحلة زفافهما»، واعتبار هاولز مخطئاً لأنه لم يستثمر موضوع القيم الجمالية والأخلاقيات أكثر مما فعل حينئذ. فقد تم له ذلك. وهذا يرجع بدرجة كبيرة إلى ما أتاحه تطور شخصيتى بازل وإيزابيل من إمكانات. وبالرغم من أن هاولز قد كتب هذه القصص الأربع بعد «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد»، فإن أحداث «مؤامرة مكشوفة»، هى وحدها التى تقع بعد تجربة مدينة نيويورك من ناحية الترتيب الزمنى. ولكننا نرى فى تجارب هاولز حول موضوع القيم الجمالية والأخلاقيات أنه كان يتجه نحو مزيد من الثراء والتعقيد فى الموضوع وفقاً للترتيب الذى وضعه هو لنفسه. وتمثل «رحلة زفافهما» و«مخاطرة بحثاً عن مصير جديد» ببساطة صراعاً بين القيم الجمالية والأخلاقيات. فبازل وإيزابيل مارش يكتمل نضجها نتيجة خبراتها عن حقائق الحياة والإنسانية، ومن ثم يكون اتجاههما من القيم الجمالية إلى الأخلاقيات. وفى القصص التى كتبت بعد ١٨٩٠ تزداد قدرتهما فى مجال الأخلاقيات، وبالفعل يصبح بازل بارعاً فى إسداء النصح فى المسائل الأخلاقية، فيحاول أن يصلح من شأن اثنين من رجال الدين من المفروض أن يكونا أفضل مما كانا عليه. وينشر كتابى «دائرة فى الماء» و«مؤامرة مكشوفة»، تأخذ مغامرات بازل وإيزابيل مارش بعداً آخر هو مسئوليتها الخلاقة عن كل ما هو نتاج خيالهما الجمالى.

وتتعلق قصة «دائرة فى الماء» باهتمام بازل وإيزابيل مارش بعاطفة البنوة التى تربط بين السجين السابق تدهام وابنته فای. وحين يتطرق بازل إلى المشكلة يتجه إلى المنظور الجمالى:

وفي طريق عودتنا، وبعد أن قلبنا الأمر على كافة وجوهه، ثم نحيناها جانباً، ثم عدنا إلى نفس الموضوع مرة أخرى، صحت قائلاً: «يا لها من حياة تفتقر إلى الجمال والرقعة والدوق! لماذا لم يمت تدهام قبل أن تنتهي فترة سجنه، وبذا تحل المشكلة العويصة حلاً كريماً؟ لماذا يعيش بهذه الطريقة الدينية، ثم يخرج ويريد أن يرى ابنته؟ لو أن هناك أى لمحة رومانسية أو فنية في طبيعته، لتخلي عن أى حق في حبها تخول له أبوته، وترك لي ما يفيد أنه قرر أن يخفى إلى الأبد. فهذا أقل ما يمكن أن يفعله.»

وهذا هو ما فعله تماماً، بعد أن اقترح عليه بازل وإيزابيل مارش ألا يقحم نفسه على حياة الفتاة البريئة. ويشعر بازل «بنوع غريب من الابتهاج» تشبه «مرارة يأس» لا يعانيتها هو، فهو قد حقق في الواقع فكرته الجمالية عن كيفية إنهاء هذا الأمر. لكن إيزابيل تفزع حين تعلم أنه هو الذى أوحى بهذا التصرف، وتعتبره «مسئولاً عن الورطة التى تسبب فيها»، وملوماً «على كل ما حدث». ويتضح بعد ذلك أن فاي ترغب في رؤية أبيها مما يسبب معاناة بازل وإيزابيل مارش نتيجة تدخلها:

لم نشأ أن نترك كل شيء الله يفعل فيه ما يشاء، أو نتق في حكمه، بل أردنا أن نتدخل في الأمر، وأن نصطنع مبدأً يستطيع تدهام أن يتصرف بقتضاه بدلاً من أن يكون مدفوعاً بحبه لابنته، وهو الحب الذى وضعه الله في قلب الإنسان ليكون أفضل ما يضمه القلب. لقد حصدنا ما زرعنا - كما يقول الفلاحون - ومها جادلنا فلن نبعد عن أنفسنا تبعه ما حدث.

لقد أعاد هاولز بازل وإيزابيل مارش إلى اختلاق الأساليب الجمالية من أجل عزف نغمة جديدة على أوتار كثيراً ما عزفا عليها من قبل، فإن ما حققه بازل وإيزابيل أكبر من مجرد التحول من القيم الجمالية إلى الأخلاقيات، إذ أنها الآن - ولأول مرة - يواجهان المسؤولية

الرهية لما اختلقاه.

أما «مؤامرة مكشوفة» التي كتبت بعد «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد»، فهي اختبار لقدرة هاولز على تناول موضوع أخطر مما سبقه. فأحداثها تقع في مصايف ساراتوجا، لا في الأحياء الفقيرة ذات القيم الأخلاقية. كما أنها تتناول موضوعاً خفيفاً هو مشروع زواج، وليس موضوع سجين سابق يطالب بابنته التي أبعد عنها؛ إذ يقوم بازل وإيزابيل بقضاء عطلتها بطريقة تشبه الطريقة التي أمضيا بها «رحلة زفافها» منذ أكثر من عشرين عاماً مضت. ويقول بازل مفاخرًا «لم يفتنا مشاهدة أى بالون ينطلق، ولا أى عرض للألعاب النارية». كما لم يفته أيضاً رؤية النساء الكوبيات الرائعات الجمال، ولا مشهد سيدة تختلط فيها الدماء الكندية والفرنسية وهي تعاقب طفلها، ولا منظر شابة حزينة جعل (يتصنت) عليها، حتى إذا ما حضر أصدقائها يقرر أن «يتبعهم كظلمهم». ويظن بازل أن الفتاة قد انتابها الملل من إجازتها، فيوجه الحديث إلى القارئ قائلاً: «كنت مهتماً بالموقف الذى اختلقته بنفسى». ويسرع إلى إيزابيل ويخبرها عن «المغامرة المثيرة النادرة»، ولكنها تعتبرها إحدى «رواياته التى لا تنتهى عن الفتيات اللآلى ينتابهن الملل من قضاء وقت ممتع». ويعتقد هو أنه «يستطيع أن يحصل منهن على بعض القصص فى النهاية». ويحذر زوجته بقوله: «إننى - ببساطة - قد استخدمت هؤلاء الناس مفترضاً أن ذلك سوف يسعدنى، ولم أشأ أن أعرف عنهم أكثر مما صوره لى خيالى، ولم يدر بخلدى إطلاقاً أن أفعل لهم أى شىء. إنك ستفسدين كل شىء إذا ما حاولت أن تحولى الرواية الخيالية إلى حقيقة، وأن ترسمى مصائرهم. دعيهم وشأنهم، فسوف يقومون هم بهذه المهمة». ولكنه - ومعه إيزابيل - يتدخلان بعد هذا

مباشرة، فحين يظهر شريكه الشاب كندريكس في المصيف، يقدم له بازل «بطلة» قصته عن ساراتوجا، ويجتذب الشاب الأعزب ليصبح جزءاً من قصته الخيالية. ويستمر بازل في نسج خيوط المؤامرة الجمالية، ويتسلل خلفها في الضباب مستطلعاً خصوصياتها، ويقلب في ذهنه «العديد من الأحداث التي ترد في الروايات لتكشف للشباب عن حقيقة مشاعرهم». ويتساءل «أيها يمكنه أن يدفع به ليأخذ الخطوة الأولى». وفي لحظة معينة يصبح الفارق بين الحقيقة والخيال غير واضح بدرجة أننا نجد بازل يختلق بطاقة رقص جوليا حتى تتفق مع فكرة إيزابيل عما يجب أن تكون عليه فترة الخطوبة.

وسرعان ما ينتاب إيزابيل الرعب من جراء ما فعلته هي وبازل. فقصّة الحب التي بدأها كمغامرة جمالية خاصة بهما قد تحولت إلى حقيقة بالنسبة لجوليا، وتشعر المرأة بمسئوليتها عن ذلك، فتقول لزوجها «إن مثل هذه الفتاة لا تستطيع أن تتصور أننا بكل بساطة قد دفعنا بكندريكس ليخرج معها لرغبتنا في أن تقضى وقتاً سعيداً، وأنه ما فعل ذلك إلا لإرضائنا، وأنه لم يكن مهتماً بها إطلاقاً». ويرى بازل أنه «السبب في كل هذه المتاعب» ولولاى لما كانت هناك مس جيدج، ولا قصة حبها». ويعترف لكندريكس بقوله: «إنه ومع زوجته مسئولان إذ تركا لعواطفهما العنان»، أما بالنسبة له فقد فشل بازل وزوجته في أن يكونا مسئولين عن تحديد مصيرها كما يعتقدان. وينتهى كل شيء نهاية سعيدة، ولكن بعد أن يتعلم بازل وإيزابيل الإحساس بالمسؤولية نحو نتائج خيالهما. وإذ تقرب القصة من نهايتها يجد بازل في نفسه رغبة في أن يدافع عن جوليا أمام معارضة والدها، إلا أنه يقاوم الإغراء ليرك لها المجال لكي تضع بنفسها النهاية السعيدة.

وبمقارنة الموضوع الذى تدور حوله «مؤامرة مكشوفة» بالموضوعات الجادة فى «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد»، وكذلك «دائرة فى الماء»، يبدو لنا أقل منها جدية. ويبدو بازل مارش وقد أدرك هذا حين يستجدى تقديرًا «لمشاكل لا يقلل من صدقها أنها كثيراً ما جرى تناوؤها بطريقة ساخرة». ولكن علينا أن نفكر ملياً فى استخدام هاويز لموضوع القيم الجمالية والأخلاقيات حتى نستطيع أن نقدر ما حققه فى روايته الأخيرة هذه. إن غو الشخصية حتى تصل إلى مستوى النضج الأخلاقى الذى بدأه فى «رحلة زفافهما»، واكتمل نضجاً فى «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد» قد فاقه تعقيداً معالجة فكرة مسئولية الفرد عن كل ما هو وليد تفكيره وخياله. والواقع أن روايات هاويز الأقل شهرة التى كتبها على لسان مارش هى مقدمة لأعمال تجريبية تلتها وقدمها جون بارث، وروبرت كوفر، وجلبرت سورنينو، ورونالد سوكنيك، وكيرت قوينجت، وقد تناولوا فيها مسئولية الكاتب الخلاق نحو ما يبدعه من شخصيات.

وقد عاود هاويز الكتابة مرتين بعد ذلك: الأولى فى «رحلة عيد زواجهما الفضى» (١٨٩٩) والثانية فى «هنا وهناك فى ألمانيا» (١٩٢٠)، وكلاهما من أدب الرحلات. نشر الأول فى طبعة فاخرة غالية الثمن، وكان الثانى نسخة منقحة من نفس الأصل فى صورة دليل تقليدى. وفى كل منهما العديد من الأوصاف الشاعرية والبحث عن كل ما هو مبهر. ولكن فى هذه المرحلة، وتحت هذه الظروف، علينا أن نلتمس له العذر. ففى عام ١٨٩٩ كان بازل وإيزابيل مارش يارسان النظرة الجمالية فى المكان الذى وصفه هاويز بقوله إنه مناسب تماماً «ليستعيدا ذكريات أوروبا التى عرفاها فى شبابهما»، ليس فى أحياء نيويورك الفقيرة، ولكن فى أوروبا نفسها. وفى عام ١٩٢٠ كان هاويز

نفسه يتصور أوروبا في الماضي، وبكل عناية كان يحذف من الطبعة الأولى كل ما من شأنه أن يثير الكراهية نحو ألمانيا أو يستوجب خطر النشر. وما أن يكبر أبناء بازل وإيزابيل مارش، وتستقر بهم سبل الحياة، حتى يعودا - ومعهما هاولز - مرة أخرى إلى المنظور الجمالى الذى تميزا به حتى الآن.

وفى الوصف الذى كتبه كلارا ماربورج كيرك عن كيف أن هاولز «تخيل نفسه وقد عاد به الزمن جيلا كاملا وهو يعد للنشر ما سبق أن سجله عن ألمانيا حيث أمضى هو وزوجته شهوياً عديدة سعيدة» يشير إلى المدخل الثانى إلى الفصل بين القيم الجمالية والأخلاقيات الذى تميزت به قصص مارش. وبالإضافة إلى استخدام هاولز له فى موضوعات رواياته، فإنه أفاد من عمله كفنان فى هذا المجال. وتتناول الدراسات التى قام بها كلارا م. كيرك، وجون ك. ريفز، ووليم م. جيسون تجارب هاولز الأولى فى الرومانسية فى مقابل الواقعية، وهى توازى فى أحوال عديدة جمع بازل وإيزابيل مارش بين القيم الجمالية والأخلاقيات. إلا أن هذه المشكلة ظلت تلاحق هاولز كفنان فترة طويلة من حياته الأدبية. كما أن المؤلف Twelvemough فى «مسافر من ألتروريا» ينحو نحو المذهب الجمالى الفنى فى مواجهة المشكلات الاجتماعية الحقيقية، وكتابة العديد من القصص الفكاهية التى يسخر فيها من اهتماماته الفنية ككاتب قصة. وفى المقدمة التى كتبها هاولز لطبعة المكتبة من «مخاطرة بحثاً عن مصير جديد» نلاحظ هذا المزاج الفنى نفسه بشكل أكثر جدية. وعندما يتذكر المرء العنف اللفظى الذى اتسمت به المناقشات فى هذه الرواية تصيبه الدهشة عندما يقول المؤلف مزهواً «لقد قامت مظاهرة ضخمة فى نيويورك من أجل» فى الوقت الذى كان يجمع فيه مادة للكتاب، وعندما يرى سعادته بهذه

الهيئة التي هبطت عليه من السماء. وبالرغم من أنه لم ينس الفقراء «أفضل من ذلك أن الفقراء لم ينسوا أنفسهم في مواقف عنيفة قدمت لي المادة التي استخدمتها في الكتابة عن المأسى التي تثير الرثاء في قصتي».

وهذا هو الموقف المحير الذي واجهه هاولز: التعاطف المحدد في مواقف تدعو إلى الرثاء. فهو في تعبيره الفني عنها عليه أن ينقب عن أفظع ألوان العنف والمعاناة ليستثمرها وهو يقول: «إنني بصفتي فنان لا أستطيع أن أشعر بالمأسى من أجل هذا»، وفعلًا كان يستمتع أيما استمتاع عندما يعثر على هذه الصور. وقد أدرك أحد الذين كتبوا عن هاولز في العقد الماضي - واسمه فرانك نوريس - هذه المشكلة، وكان يرى أن إحساس المؤلف بفننه يمكنه أن يحتوي أى إحساس شخصي قد يشعر به نحو ما يكتب عنه:

ولا يستتبع هذا أن مشاعر الفنان نفسه قد تتأثر لدرجة البكاء حين يواجه موقفًا مماثلاً في الحياة نفسها. فهو كفنان يبتهج لذلك، ولديه من الأسباب ما يدعوه إلى هذا الإحساس. فهو قد يرى فيه مادة خصبة للكتابة قد يجد فيه قصة، أو مشهداً أو شخصية هامة.

هذه هي الصيغة التي يراها نوريس مناسبة لكتابة «الرواية الهادفة». وفيها تحول حرفية الصنعة المجردة عن الأهواء دون وجود أى مجال للنبرة التعليمية العالية. وقد صادف هاولز هذه المشكلة نفسها، ولكن بصورة أكثر تعقيداً في موضوعات رواياته. فقد تميز بازل وإيزابييل مارش باستمتاعهما بالمأسى التي تكون مفيدة لهما من الناحية الفنية حتى في رحلة زفافهما الأولى، وهي صفة كفرا عنها في «مؤامرة

مكشوفة» وكذا في «دائرة في الماء» فقط. وهكذا في حين وجد نوريس حل المشكلة بإنكاره وجود العواطف الإنسانية تماماً، يعتمد هاولز إلى إيجاد توليفة من المتعة والمسئولية الشخصية تشكل موقفاً يلقي قبولاً أكثر من الناحية الفنية. وفي النهاية، في أثناء رحلة شهر العسل الثانية بعيداً في أنحاء أوروبا، يصبح دور بازل وإيزابيل مارش في النهاية هو التعبير عن الحنين الجارف للوطن في «رحلة عيد زواجهما الفضي» وهو الدور الذي يلعبه هاولز نفسه في «هنا وهناك في ألمانيا».

وهكذا تسير تجارب هاولز الشخصية كفنّان أديب في خط متوازي مع تجارب بازل وإيزابيل مارش، ولكن بصورة أكثر تكاملاً:

هاولز	أسرة مارش
● الرومانسية مقابل الواقعية في كتابة رواية أمريكية	● القيم الجمالية مقابل الأخلاقيات في مشاهداتها في أمريكا الشمالية
● التعاطف مع المعاناة مقابل الاستمتاع بها فنياً	● القيم الجمالية مقابل الأخلاقيات في مشاهداتها في نيويورك
● إتساع نطاق الموضوع ليشمل المسئولية الفنية	● الإحساس بالمسئولية نحو نتاج خيالهما الخلاق
	أعمال أقل شهرة في التسعينيات من القرن التاسع عشر

● رحلة شهر العسل كتب الرحلات الأوربية ● في ١٩٢٠ الشعور
 الثانية لاستعادة شبابها
 في تصوير جمالي لسحر
 أوروبا «رحلة عيد
 زواجهما الفضى»
 ألمانيا حيث أمضيا عدة
 أشهر سعيدة - «هنا
 وهناك في ألمانيا»

لذا فإن موضوع القيم الجمالية والأخلاقيات في أعمال ولیم
 دین هاولز أكبر كثيراً من مجرد بداية الطريق الذى يكشف عن
 تجاربه الأولى فى الواقعية. فبالإضافة إلى هذه المهمة، هو أيضاً
 السبيل إلى تطور شخصيتى بازل وإيزابييل مارش - بشكل
 موضوعى - تطوراً كبيراً، كما يعد أيضاً دليلاً يتضمن تجاربه
 الفنية الخاصة به كمؤلف لقصص بازل وإيزابييل مارش.

الفصل الثالث

كيت شوبان والمذهب الطبيعي

من الأمور المألوفة في النقد، الاعتراف بأن المذهب الطبيعي في الأدب الأمريكي - علاوة على تأثيره الواضح بالأدب الفرنسي - قد مهد الطريق إليه وجود نزعة في الأدب الأمريكي تطورت من الرومانسية إلى الاتجاه الاقليمي أو المحلي (المحلية) ومنها إلى واقعية أكثر. ورأى مالكوم كولي واضح تماماً حول هذا الموضوع، معتبراً الكتاب ذوى الاتجاه المحلي كأول مجموعة يمكن أن يقول عنها أدباء المذهب الطبيعي الشبان «يبدو أن أعمالهم تمثل الحقيقة، ومن ثم فمن الممكن اعتبارها نماذج يحثيها الجيل الجديد». ويقوم كولي بدراسة إدوارد أجليستون، وإدجار واتسون هو، وجوزيف كيركلاند باعتبارهم «ثلاثة كتاب محليين من وسط الغرب، قام كل منهم بوصف بيئته بأسلوب أقل عاطفة ولياقة من غيرهم في مناطق أخرى» وبذلك كانوا بداية مرحلة مختلفة عما سبقها. وقد مهد مذهب المحلية لذلك بأن أدخل إلى الأدب الأمريكي موضوعات عادية. إلا أن هؤلاء الكتاب المحليين لم يكونوا بمعزل عن بعض الأفكار التي كان لها تأثيرها على كتاب المذهب الطبيعي الذين خلفوهم. ويسجل لارس آنبرنك اعتراف أجليستون في مقاله تحت عنوان: «كتب ساعدتني» إذ قال إن قراءة كتاب «الفن في الأراضي المنخفضة» - لمؤلفه أبوليت أ. تين - بكل ما فيه من أقوال مأثورة عن الفنان والوسط الذي

يعيش فيه كان لها تأثير مباشر على «ناظر هوزير». ويواصل دونالد بيزيه تتبع أمثال هذه المؤثرات على ما قبل المذهب الطبيعي، متضمنا قوله المأثور المتطور بأن كل فنان

محصور داخل حدود معينة هي اضطراره لأن يبني على أسس يضعها المجتمع كل يوم. وكل فَعْل يقوم به - وإن بدا تافهاً في الظاهر - يسهم ولو بقدر ضئيل جداً في تشكيل الظروف التي تلهم الكاتب، وقد تكون رؤيته للأمور غير واضحة تماماً إلا أنه يستطيع أن يرى ماهو موجود أو ما يحتمل وجوده، وتحدد له خبرته ما إذا كان عليه أن يعالج ما يراه كما هو أو أن يدع خياله يغير منه. وما من كاتب يستطيع أن يهرب من هذا الإسار، تماماً كما أنه لا يستطيع أن يتخيل حاسة سادسة.

«وقد أكد بيرى، وجورج بيلو، وبصفة خاصة هاملين جارلاند، أن الفن الحديث يمكن تفسيره والحكم عليه على أساس مدى صدقه في تصوير الحياة المعاصرة». وفي كتابه النقدي «أوثان متهاوية» انتهى جارلاند إلى أن «الكاتب المحلى هو الوحيد الذى كان في مقدوره التعبير بصدق عما في عصره من تعقيدات على المستوى الاجتماعى والفردى، فهو الوحيد الذى له صلة وثيقة بمجال يعلم عنه كل التفاصيل الدقيقة». وفيما يتعلق بالصدق في التعبير يقول جارلاند: «فلتكتب عن الأشياء التى تعرفها جيداً أكثر من غيرها، والتى تهتم بها أكثر من اهتمامك بغيرها. فإذا فعلت، كنت صادقاً مع نفسك، صادقاً مع انتائك المحلى، وصادقاً مع عصرك».

وقد أدخل الاتجاه المحلى بكل ما فيه من موضوعات جديدة على الأدب الأمريكى واقعية أشد صرامة وأكثر عبوساً، وفى هذا المجال تبرز كيت شوبان طبقاً لما يراه بعض النقاد. أما عن تحولها من كاتبة اتجاه رومانسى إلى احترافها كتابة المشاهد المحلية فقد أيدته

الدراسات التاريخية الاجتماعية القليلة عنها، وكذلك في المعالجات العامة الواردة في الكتب الخاصة بتاريخ الأدب. ولكن رواية «الصحوة» وهي أعظم أعمالها كما تبدو لنا الآن، لم تلق أى اهتمام على مدى خمسين عاماً، تماماً كما كانت الطبعة الأصلية التي قام بنشرها في شيكاغو ناشر غير معروف سبباً في حدوث ضجة استغرقت بضعة أسابيع قبل أن تختفى عن الأنظار. وفي منتصف الخمسينيات دبت الحياة مرة أخرى في هذه الرواية، وذلك حين جاء ذكرها ضمن حديث عن «الكتب القديمة» قدمته مجلستان أدبيتان، كان كله إشادة بها. إلا أنها لم تلق اهتماماً أبعد من ذلك إلا عندما ذكرها لارزر زيف بحماس كبير في عام ١٩٦٦ وذلك في كتابه «تسعينيات القرن التاسع عشر في أمريكا»، كما كتب ستانلى كوفمان عن طبعة جديدة رخيصة صدرت منها في «الجمهورية الجديدة». ومنذ ذلك الحين والرواية تحظى بالاهتمام، وربما يعود بعض الفضل في ذلك إلى النقاد الذين يؤمنون بالمساواة بين الرجل والمرأة.

ويعتبر تطور كيت شوبان ككاتبة غطاً فريداً، إذ تعد نموذجاً تتمثل فيه الحركة الأدبية في أمريكا، وتحولها من الرومانسية والمحلية إلى الواقعية والطبيعية، ويتضح هذا من القراءة الواعية لروايتها. ومن الغباء الادعاء بأن كيت شوبان هي «زولا الأمريكية»، (كما قيل عن فرانك نوريس يوماً إنه «زولا الأمريكى»)، أما محاولات تفسير «الصحوة» بأنها «بوقارى الأمريكية» فقد باءت بالفشل. فالكتاب - ببساطة ولا تعقيد - يمثل تطوراً في الرواية الأمريكية، ومن الواضح أن نجاحه يعد طليعة الحركة الطبيعية في الأدب. ووجود العديد من عناصر الرواية الطبيعية مثل: تأثير الوراثة والبيئة، والتعرض لبيئة أخرى تؤدي بدورها إلى كشف النقاب عن الغرائز الحيوانية، والمعالجة

الصريحة لتلك الغرائز، والنزول إلى قاع المجتمع بحثاً عن نماذج كلها حيوية، ووجود رجل علم متفهم، ووجود حل للمشكلة كلها تماماً كما في الكثير من الروايات الطبيعية حيث تكون الشخصية الرئيسية في النهاية هي محور الأحداث المؤثرة - وجود مثل هذه العناصر مجتمعة يوضح أن هذا الاعتقاد له ما يبرره، وبصفة خاصة لأن قصص شوبان ورواياتها تعكس الاتجاه العام للأدب الأمريكي بصورة واضحة. فالموضوع يمثل صحوة رومانسية خيالية، يتسم بالصبغة المحلية، وينتهج الأسلوب الطبيعي في سرد الأحداث.

والشخصية المحورية في رواية كيت شوبان «الصحوة» هي إدنا بونتلبيه، ولكن قبل أن يكتشف القارئ أى شيء عنها فإنه يعلم الكثير عن زوجها ليونس بطريقة غير مباشرة. فثروة بيغائها بالأسبانية والفرنسية، وإيقاع الأغاني التي يرددها الناس في المصيف، والموسيقى الفرنسية التي يعبق بها الجو، كل هذا لا يعنى شيئاً بالنسبة له، بل إنه يصفه بقوله إنه «مزيد من الضجة». كل هذه الصور الجميلة لا تحرك فيه ساكناً، وإنما هي مجرد عبث، كما لو كانت إدنا مراهقة في أحد كتب هاويز ذات الصبغة الأخلاقية والجمالية. وعندما يرى زوجته تلهو فوق الأمواج مع صديقها الجديد روبرت ليران يقول «يا للجنون! - أن تستحم في هذه الساعة، وفي مثل هذا الحر القاطظ!» فإذا لم يكن يعتبر زوجته طفلة، فهو على الأقل يعتبرها «قطعة ثمينة من مقتنياته».

وعلى نقيض شخصية ليونس بونتلبيه - ببلادة حسه، وجمود مشاعره - نجد شخصية إدنا التي تفيض حيوية وحركة. وتقدم كيت شوبان الزوج بقولها:

وضع مستر بونتليه نظارته على عينيه. كان رجلا في الأربعين، متوسط الطول، يميل إلى النحافة، وظهره محني قليلا. كان شعره البني مسترسلا، وقد «فرقة» من الجنب، وكانت لحيته قصيرة مشدبة.

يقابل هذا الوصف تقديمها لزوجته بقولها:

كانت عينا مسز بونتليه لامعتين لامعتين. وكان لونهما يميل إلى البني المشوب بالاصفرار، تمامًا كلون شعرها. وكان من عاداتها أن تجول ببصرها، ثم تستقر نظرتها على شيء ما، وتبقى هكذا كما لو كانت مستغرقة في التفكير. وكان حاجباها الداكنان نوعًا رقيقين يزيدان من نظرتها عمقًا. لم تكن جميلة بقدر ما كانت مقبولة الشكل. تجتمع في قسماها صراحة التعبير، وشقاوة الملامح. وكان سلوكها جذابًا

وهكذا - منذ اللحظة الأولى - يظهر التباين بين شخصيتي الزوج والزوجة من خلال البيئة المحيطة بهما في المصيف، والمظهر الخارجى لكل منهما وسلوكه، بل وكذلك من خلال عمق شخصيته. ويبقى ليونس رجل النوادي القادم من نيو أورليانز، الذى يفضل من هم على شاكلته، والذى يملك من الحساسية القدر الذى يجعله يأسف لأن «زوجته لا تبدى اهتمامًا يذكر بالأشياء التى تهمة، ولا بأحاديثه»، ويشكو من «عدم اكترائها، وإهمالها للأطفال» وهى بدورها تشعر بأنها مقهورة تحت وطأة «ظلم يجلّ عن الوصف». إن طبيعة هذا الظلم، ورد فعلها تجاهه على صورة «صحوة» تجتاحها هو ما يحدد مسار الرواية.

وعلى ذلك فإن شخصية إدنا تتحدد بدرجة كبيرة مع بداية الرواية. إن ست سنوات من الزواج والأمومة والحياة المترفة فى نيو أورليانز لم تسبب لها مشاكل خطيرة، بالرغم من عدم تواؤمها مع هذه الظروف أساسًا. ولكن مع بداية الرواية، ولأول مرة، توجد إدنا وسط بيئة

مختلفة تماماً (وهذا شرط هام بالنسبة للمذهب الطبيعي) و« بالرغم من أنها قد تزوجت واحداً من الكريول [وهم سلالة الفرنسيين الذين استوطنوا الولايات الجنوبية] فإنها لم تكن تشعر بالراحة تماماً في مجتمعاتهم فلم يحدث أبداً أن وجدت نفسها قريبة منهم إلى هذا الحد». وكان أكثر ما أثر فيها هو «عدم مراعاتهم للاحتشام إطلاقاً». وسرعان ما تكشف إدنا عن سرعة تأثرها:

في ذلك الصيف في جراندي آيل بدأت تتحرر قليلاً من تحفظها الذي اعتادت عليه... لقد كان تناسق جسده أول ما جذبها إليه، فقد كانت ضعيفة أمام كل ما هو جميل..

أما ليونس فلم يكن يلقي بالا إلى الطبيعة المحيطة به، مفضلاً نيو أورليانز على كل ما عداها. ولكن إدنا تنجذب إليها، وإلى روبرت ليبران - ذلك الشاب الذي يتمثل فيه جمالها، «ففى عينيه ينعكس ضوء ذلك اليوم من أيام الصيف القانظ».

وسرعان ما تبدأ قصة حب. فقد اعتاد روبرت على مثل هذه الأشياء في جراندي آيل منذ أن كان في الخامسة عشر من عمره، دون أن يثير ذلك اهتمام أحد. ولكن إدنا بونتييه تختلف كثيراً عن الأخريات. وبالرغم من أن كل نساء الكريول يستجبن للإغراء، إلا أنهن يحتفظن بصورة «المرأة - الأم - وهو ما لم تكن إدنا بالتأكيد. وبالرغم من أن هؤلاء النسوة متحررات، تلقى كلمات الغزل منهن آذاناً صاغية - وهو ما لا يحدث في أماكن أخرى - فهن «لا يجدن أى صعوبة في الجمع بين هذه الصفات وبين طهارة تتسم بالكبرياء الفطري لديهن». إلا أن طباع إدنا لم تكن تسمح بأكثر من التحرر - في حدود. وسرعان ما يتم تحذير روبرت بأنها «ليست واحدة منا، ومن

المحتمل أن تقع في خطأ جسيم، وهو أن تأخذ علاقتكما بصورة جدية».

ولكن روبرت يستمر في سعيه إليها، ويلقى استجابة من إدنا: «في داخلها بزغ شعاع من ضوء خافت - ضوء ينير لها الطريق، وينهاها عن السير فيه». إلا أن استجابتها تحمل مغزى أبعد من أن تدركه نساء الكريول، فالأمر - باختصار - أن «مسز بونتلييه قد بدأت تدرك موقعها كإنسانة في هذا الكون، وعلاقتها كفرد في هذا العالم المحيط بها؛ فبعد سنوات قضتها في نيو أورليانز زوجة لليونس بونتلييه، سنوات لم تتح لها فرصة إدراك ما أدركته، أطلقت البيئته الجديدة شرارة يقظة حقيقية إجتاحتها، يقظة تعقد شوبان مقارنة بينها وبين الطبيعة:

كان صوت البحر مغرياً لا يتوقف أبداً، همس ويصخب ويتمتم يدعو الروح لى تجول فترة في أغوار الوحدة، وأن تنوّه في تأمل الذات.

إن صحوة إدنا، والصورة المسيطرة عليها، أصبحتا وشيكتي الوقوع. وإذا تستمر الرواية، تبرز صورة البحر التطور الذى حدث لإدنا. والبحر هنا يرمز إلى أحاسيسها الجنسية، وذلك بدلا من استخدام ما فى الطبيعة من خواص حيوانية. وهو يجعلها تفكر فى صورة أخرى، وهى - فى هذه المرة - صورة «يوم فى كنتاكى فى الصيف، وفى المراعى الشاسعة التى تبدو كبير لا نهاية له فى عيني طفلة صغيرة، تسير وسط العشب الأخضر الطويل الذى يصل إلى خصرها». وتبدو الصورة أوضح فى قولها: «وقد فردت ذراعيها كما لو كانت تسبح وهى تسير، تضرب العشب الطويل كما يضرب المرء صفحة الماء بذراعيه». وتسألها رفيقتها عن هذه الذكريات، فتستطرد قائلة:

« شعرت كما لو كان على أن أظل أسير إلى الأبد، دون أن أصل إلى نهاية الطريق. ولست أذكر هل كنت أشعر بالخوف، أو بالفرح. ولكن لا بد أني أحسست بمتعة كبيرة. يبدو أنه كان يوم سبت، وكنت أهرب من الصلاة، ومن القداس، يتلوه أبى وقد غمرته جهامة ما زالت تبعث الرعدة في قلبي».

وهكذا يرتبط القهر الذي عانته منذ طفولتها كما يتضح الآن، والإحساس الجديد بالحرية في جراند آيل. وتسترجع ما مر بها في فترة المراهقة من مغامرات عاطفية: الأولى مع ضابط في سلاح الفرسان، ثم مع «شاب كان في زيارة لسيدة تقيم في المزرعة المجاورة»، وأخيراً مع «ممثل تراجيدى كبير». ولكن سرعان ما يخرج ضابط سلاح الفرسان من حياتها، وهى بدورها تتقبل فكرة «إدراكها أنها لم تكن تعنى شيئاً على الإطلاق بالنسبة لهذا الشاب الذى عقد خطبته على أخرى» بالرغم من أن هذا ظل «مصدر عذاب كبير لها». أما زواجها من ليونس، فبدلاً من أن يكون المغامرة الرابعة، فإنه في الواقع آخر عمل من أعمال القهر ذات المغزى الكبير:

لم يكن مقدراً لها أبداً أن تحقق أقصى ما تصبو إليه من سعادة في هذا العالم بزواجها من الممثل التراجيدى. وباعتبارها زوجة مخلصة لرجل يكاد يعبدها، فقد شعرت بأنه يجب عليها أن تتبوأ مكانها في دنيا الواقع بكل كبرياء، وقد أسدلت ستارا كثيفاً على عالم من الأحلام الرومانسية تركته وراءها إلى غير رجعة.

ولكن الآن، وفي جراند آيل، عاودتها المشاعر الرومانسية القديمة، وما أن يحل يوم الاثنين ويقفل ليونس عائداً إلى نيو أورليانز، ويذهب الأطفال إلى منزل جدتهم «بدت كما لو كانت قد تحررت من مسئولية قد اضطلعت بها وهى مغمضة العينين، مسئولية لم يعدها القدر لتحملها». وفي رواية أخرى لكيت شوبان - أكثر ذيوغاً - وعنوانها

«حلم ساعة» عندما تعلم زوجة شابة بخبر موت زوجها تصبح بلا أدنى حذر «لقد أصبحت حرة! حرة! حرة!»، وفي رواية «الصحوة» تصل مشاعر إدنا بوتتليه إلى هذا الحد.

ويتخذ التعبير عن صحوة إدنا عدة أشكال، بما فيها وجود الموسيقى كخلفية لا بد منها، مع نفس ألحان فريدريك شوبان في «لعنة ثيرون وير». ولكن لا مفر من أن يعود الخيال بإدنا إلى البحر: وعندما استمعت إليه، تراءت أمامها صورة رجل يقف بجوار صخرة وحيدة على شاطئ البحر، عارياً، يرنو باستسلام إلى طائر بعيد، يرف جناحاه وهو يراه بعيداً عنه. عند هذا الحد، وبينما الناس في جراندي آيل قد اعتادوا النزول إلى البحر، فإن إدنا ما زالت تتعلم السباحة، إذ «ما زال إحساس بالخوف يسيطر عليها وهي في الماء، اللهم إلا إذا كانت هناك يد قريبة منها، يمكن أن تمتد إليها وتعيد إليها الطمأنينة». ولكن سرعان ما تصبح، «مثل طفلة تتعثّر في مشيتها وترنح، ثم تدرك أنها قوية، فتسير وحدها بجراحة وثقة بلا حدود». وسرعان «ما تريد أن تسبح بعيداً فتصل إلى حيث لم تصل امرأة من قبل»، وتقول مستخفة بنفسها «تصور الوقت الذي أضعته وأنا أنحبط في الماء كطفل صغير!» وتضى تسبح في لهفة، «وبدت كما لو كانت تمد يدها لتصل إلى اللانهاية حيث تريد أن تفنى نفسها».

وترجمة هذا كله إلى تعبيرات حسية، هي أن إدنا بدأت تشعر «بالنبضات الأولى للرغبة»، وتعلق شوبان بأنها «كانت تندفع - بلا تفكير - وراء أي نزوة تعثر بها، كما لو كانت قد أسلمت قيادها لأيدي غريبة عنها تتولى توجيهها، وحررت روحها من المسؤولية». وللمرة الأولى تتساءل عن مسئوليتها تجاه زوجها، وتتعجب لإذعانها

له، «وأدركت أن إرادتها قد تأججت فصارت عنيدة تملك القدرة على المقاومة»، وتتخيل «كما لو كانت الأمواج تحملها بعيداً عن المرسى الذى طالما شدت إليه، وأن السلاسل التى أخذت تنفك من حولها - قد تحطمت تماماً فى الليلة السابقة، فتركها حرة طليقة تحملها الريح إلى حيث تريد وتهفو. ولكن الحس يتغلب على الخيال، وهذا ما تعبر عنه كلماتها حين تدرك ذلك لأول مرة. إن إدراكها يشوبه الاضطراب والتشويش «وهى ترى بنظرة مختلفة.. الظروف التى جدت، فصبغت كل ما حولها، وغيرته». وسواء أدركت ذلك أو لم تدركه، فقد تغيرت. وقد أصبح لزماً عليها أن تواصل حياتها مع ليونس بونتلييه ومع روبرت ليبران.

ومن المواقف الحافلة بالسخرية فى «الصحوة» - وهى كثيرة - أنه ما أن تصبح إدنا متأهبة لعلاقة حميمة تجمعها بروبورت حتى يترك جراندى آيل فجأة ليقيم فى المكسيك. وتبقى إدنا وحيدة، تصارع رغباتها واهتماماتها الجديدة، ولا تجد مفرّاً من الاعتراف بأن عواطفها قد استيقظت، «إن المشاعر التى كانت تكنها لروبورت كانت تختلف تماماً عن كل ما كانت تشعر به نحو زوجها، وكل ما كانت تتوقع أن تشعر به نحوه فى يوم من الأيام». وحتى أطفالها الآن أصبحوا يأتون فى المرتبة الثانية كما تقول لصديقة لها:

إننى على استعداد لأن أضحي بمالى وحياتى من أجل أولادى، ولكنى لا أستطيع أن أضحي بنفسى. لا يمكن أن أجعل الأمر أكثر وضوحاً من هذا إنه شئ قد بدأت أفهمه، شئ بدأ يتكشف لى.

ولكن روبرت كان قد ذهب، لأسباب لن تتكشف إلا فيما بعد، حين تصل الرواية إلى ذروتها. أما الآن فما على إدنا إلا أن تعود إلى

نيو أورليانز «إلى نفس النهج الذي انتهجته مسز بونتلييه بكل أمانة منذ زواجها منذ ست سنوات».

وعلى أى حال فإن إدنا تعود إلى المدينة وقد تغيرت، ومن المحتمل أنها لن تتكيف بسهولة مع نمط حياتها الاجتماعية القديم. وتظهر ثورتها أول ما تظهر في رفضها تقبل «زيارات الثلاثاء» وهي «واحدة من اللقاءات» التي كان زوجها يصر على أن تحضرها «لو أردنا أن نتقدم ونجاري الركب». فهي لم تعد تهتم بشيء. ويزداد توترها حتى نجدها تجتاح الغرف وهي في قمة ثورتها تحطم الفازات، وتجذب خاتم الزواج من أصبعها وتلقى به على السجادة، فهي تريد أن تحطم كل هذا «العالم الغريب عليها الذي أصبح فجأة معادياً لها»، على حين يسيطر روبرت على تفكيرها ويعذبها الشوق إليه. أما عالم نيو أورليانز بمجتمعه، وعائلاته «فلم يعد يلائمها، ولم تعد ترى فيه إلا السأم المخيف اليائس، بعيداً عن تلك الحياة بذاتها المسكر».

وما أن تهدأ ثورتها حتى تكون خطتها غاية في البساطة: أن تفعل ما تشاء كما تقرر ألا تعود إلى الورا خطوة واحدة. ولا تصبح أقرب صديقة إليها الآن إحدى سيدات المجتمع في نيو أورليانز، بل إحدى طرائده، وهي عازفة البيانو المعتزلة الأنسة ريز. وتعجب إدنا بصراحتها، وهي صفة افتقدتها في الآخرين، وتسعد إذ تحييها الآنسة ريز كزميلة فنانة، تتميز بالشجاعة التي تواجه كل شيء وتتحدى كل شيء. وبينما تقرأ إدنا خطاباً من روبرت، تعزف الآنسة ريز مقطوعة لشوبان.

ولا يستطيع ليونس بونتلييه بالطبع أن يتجاهل التغير الواضح الذي طرأ على زوجته، ولكنه يبعد هذه الفكرة عن ذهنه على اعتبار

أن المسألة لا تعدو أن تكون «فكرة طرأت ببالها تتعلق بحقوق المرأة». أما إدنا فهي بدورها تبعد زوجها نفسه عن تفكيرها قائلة: «ماذا أفعل لو بقي في المنزل؟ لم يعد بيننا حديث نتجاذبه». وتنمو هذه الفكرة من خلال نموذج آخر - وإن كان أقل أهمية - حين يحضر والد إدنا - وهو كولونيل من كنتاكي - ويصر مرة أخرى على أن تكون له السيطرة على حياتها، وأن يرى زوجها يفعل نفس الشيء. ولا تشعر إدنا بالراحة إلا عندما يرحل والدها.

وكان الدكتور ماندليت أكثر دراية من والد إدنا، ومن زوجها، بل من إدنا نفسها، فقد كان يعرف تمامًا ما ألمّ بها. كان رجل علم «يعرف عن الآخرين أكثر مما يعرف معظم الناس، ويعرف دخيلة الإنسان التي نادراً ما تبدو للعيون». وهو يرى كل ما يحدث بوضوح، ولكن يعرف البيئة التي تحيط به تمامًا فيتمتم قائلاً: «أرجو ألا يكون أروين.. أرجو من الله ألا يكون ألسي أروين».

ويشير دخول أروين إلى الصورة إلى تطور جديد في صحة إدنا. لقد أصبحت قلقة إذ «كان يبدو لها وكأن الحياة تفر منها، تاركة الآمال بلا تحقيق». فتلجأ إلى مجموعة جديدة من الأصدقاء أدنى مستوى حتى من الآنسة ريز: سيدة تدعى مسز هايكامب، وشاب يدعى ألسي أروين. وهم جميعاً يذهبون إلى سباق الخيل حيث تقامر إدنا بلا تحفظ، في خلال صفحة أو صفحتين تمد يدها إلى كأس من البيرة. «كانت ترغب في حدوث شيء ما - أي شيء». وحتى تعجل بذلك، تستجيب. «وعندما حضر ألسي أروين لزيارة إدنا بعد بضعة أيام، لم تكن مسز هايكامب معه». وتشعر إدنا بأنها خائنة، ولكن ليس لزوجها - «كانت تفكر في روبرت لبران». إلا أن روبرت موجود في

المكسيك، في حين أن أرويين قريب في نيو أورليانز «يثير فيها مشاعر الأنثى التي تجيش في نفسها». لقد ذهبت إلى أبعد من الاستماع إلى موسيقى شوبان والتدخين، بل وشرب البيرة، «فهى الآن تشرب الخمر من كأس كما يفعل الرجال»، وتصبح أكثر إصراراً على الحرية والاستقلال.

وتعتقد الأمور. وكما تعترف إدنا في كلمات عابثة: «إننى امرأة سيئة بكل المقاييس التي أعرفها». وتقول الآنسة ريز محذرة: «إن الطائر الذى يخلق بعيداً عن التقاليد لا بد أن يكون له جناحان قويان. إنه لمنظر مؤثر أن نرى الضعفاء يسقطون صرعى وهم يتخبطون». ومع أول قبلة تتبادلها مع أرويين تتصاعد معرفتها به إلى علاقة حميمة، «كانت أول قبلة تستجيب لها فعلاً طوال حياتها. كانت مشعلاً أضرم نار الرغبة في داخلها».

وتشعر إدنا بالثقة في هذه الفترة. وأهم من كل شيء «كان هناك تفاهم تام بينهما».

[شعرت كما لو كانت غشاوة قد انزاحت عن عينيها، فساعدتها على أن تفهم معنى الحياة. هذا الوحش الذى صنع من مزيج من الجبال والوحشية. ولكن مع كل هذه الأحاسيس المتباينة التى عذبتها، لم يكن هناك أبداً شعور بالحجل أو الندم. كان هناك شعور بالأسى لأن ما أشعل رغبتها لم يكن قبله حب، لم يكن الحب هو الذى أذاقها هذه الكأس المترعة بالحياة.

وتغمرها السعادة وهى تضع خطة احتفالها بعيد ميلادها التاسع والعشرين، في بيتها الصغير الجديد، وقد دعت العديد من أصدقائها الجدد، ومن القدماء الذين عرفتهم في جراند آيل. وتدعو شقيق روبرت لبران الأصغر، فيكتور، الذى يذكرها بالطبع بحبيبها البعيد.

ولكن عندما يسرف فيكتور في الشراب، ويهديها باقة ورد، ويداعبها مداعبات عابثة وهو يغنى أغاني الحب التي كان روبرت يغنيها، تثور إدنا، وتحطم كأسها، فتخرج المجموعة كلها، وتنتهى بذلك الحفل. ولكن فيكتور كان محقا: فهي تقضى الليلة مع أروبين...

ويظل مستر ومسز بونتلييه محتفظين بمفهومها عن «الصحة». فقبل أن يطلب ليونس أى شيء خاص بعلاقتها أو عن علاقتها بأطفالها «يرجوها أن تفكر أولا وقبل كل شيء، وأهم من أى شيء، فيما سيقوله الناس. لم يكن يحلم بإثارة فضيحة... كان ببساطة يفكر من زاوية اقتصادية». ولكن نظرة إدنا إلى مغامراتها تختلف عن ذلك تماما:

لقد لازمها إحساس بأنها قد تدت اجتاعيا، وفي نفس الوقت ارتفعت روحيا. وكل خطوة اتخذتها لكي تحرر نفسها من التزاماتها كانت تزيدها قوة كإنسانة. لقد بدأت تنظر إلى كل شيء بعينيها هي، وأن ترى اتجاهات مغايرة لما ألفته في الحياة، وأن تفهم هذه الاتجاهات.

وتردد إدنا لنفسها بأنها في الحقيقة أسعد حالا مع أطفالها الآن، لأنها قد أصبحت إنسانة ناضجة متكاملة الشخصية. ولكن أروبين قد لعب دورا هاما من ناحية أخرى: «لقد اكتشف كوامن أحاسيسها، فتفتحت كزهرة تفيض رقة، وخدرًا، وحرارة بفعل رقة أحاسيسه برغباتها كأنثى».

لقد «صحت» إدنا كأنثى، إلا أن واقعها الاجتماعي قد بدأ ينهار. وتعترف صديقتها الحميمة مدام راتنيول بأنها لم تعد تزور إدنا. وتقول معتذرة «لو لم تكن سمعة مستر أروبين على هذه الدرجة من السوء،

لما أعرت الأمر أى اهتمام». ولكن أقسى ما واجهته جاءها من حيث لا تحتسب، ومن لا تساورها فيه ذرة من شك. لقد سبق أن حذرتها الآنسة ريز بقولها إن روبرت قد سافر إلى المكسيك «لأنه يحبك، ويحاول جاهداً أن ينسأك، ما دمت مرتبطة ولا تستطيعين أن تستمعى إليه، أو تكوفى له». أما الآن فمنذ عودته وهو يشعر بغدم الارتياح مع إدنا، وبدلاً من أن يعيث معها كما كانا يفعلان معاً عندما كانا في جراند آيل، بدأ يستعيد سيطرته على نفسه، وبكل برود. ويحمد الله أنه سيطر كها. ولكن قبل أن يفعل يعترف بسيطرته على مشاعره. لقد استطاع أن يقاومها:

«لماذا؟ لأنك لم تكوفى حرة، فقد كنت زوجة ليونس بونتلييه. لم أستطع أن أمنع نفسى من حبك بالرغم من كونك زوجته. ولكن ما دمت قد رحلت بعيداً عنك، وبقيت هكذا، أجد فى استطاعتى أن أقول لك هذا... لقد أدركت كم كنت جباناً إذ يرادنى هذا الخاطر، حتى على فرض أنك كنت راغبة فى ذلك»

وتحتج إدنا قائلة إنها فعلاً راغبة، وأنها لم تعد من ممتلكات بونتلييه. وتبتعد عن روبرت فترة قصيرة تقرر بعدها أنه «من الأفضل أن تصحو، حتى ولو كان ذلك يحمل لها المعاناة، بدلاً من أن تبقى مخدوعة طوال حياتها». وتعود إلى المنزل لتجد أن روبرت لم ينتظر، بل خرج بعد أن كتب لها يقول: «أحبك. وداعاً - لأنى أحبك». لقد فتح روبرت عينى إدنا على تجربة حسية، وعالم زاخر بالأحاسيس، ولكنه ليس مثلاً، فهو متمسك بكل القيم الأخلاقية فى مجتمعه. يرحل - وتبقى إدنا وحيدة.

وفى الفصل الأخير من الرواية، نجد إدنا وحدها فى جراند آيل مرة أخرى. لا أحد هناك، فالموسم لم يبدأ بعد. ومرة أخرى تجد إدنا البحر مغرباً، وفى هذه المرة تتجرد من ملابسها تماماً، وتلقى بنفسها

بين أواجه. وهنا تبدو كيت شوبان كفنان الكولاج، إذ جمعت كل الصور الهامة التي وردت في روايتها، ثم جعلت في نهاية إدنا بينها، نهاية الرواية.

ورواية «الصحوة» التي لقيت صدى هائلا بين كل النقاد الذين كتبوا عنها، ليست تقليداً مباشراً لزولا، كما أنها ليست محاكاة للأساليب الأولى في المذهب الطبيعي. ويعترف معظم المعلقين الآن أن أحداً لم يكتب الرواية الأمريكية التي تتبع المذهب الطبيعي الخالص - فنوريس يقرر أن رواية «ماكتيج» تتبع المذهب الرومانسى، ودريزر يشحن شخصياته بمثالية لا تقهر دما. وكيت شوبان تصف صحوة رومانسية، ولكنها تقدمها طبقاً للمذهب الطبيعي. أما الجنس، واللحظة الراهنة، والبيئة (وكلها وصفها تماماً كما يفعل الكتاب المحليون)، فكلها كانت عوامل مساعدة أسهمت في التغيير الذى حدث لإدنا - وهو تغيير وضع موضع الاختبار، كما كان يفعل زولا.

والدليل الأخير على أن «الصحوة» قد كتبت وفقاً للمذهب الطبيعي - ولو بصفة جزئية - يأتي من كيت شوبان نفسها، إذ تقول في خطاب كتبه إلى «أخبار الكتب» - وأعاد نشره دانييل رانكن، وهو أول من كتب عن حياتها:

عندما وجدت مجموعة من الشخصيات رهن إشارة، رأيت أنه من المتع - لى - أن أجمع بينهم، وأرقب ما يحدث. ولم يخطر ببالي إطلاقاً أن مسز بونتليه سوف تتسبب في كل هذه الفوضى، وتسعى إلى حثفها نتيجة تصرفاتها. ولو كان لى علم بهذا لاستبعدتها تماماً من المجموعة. ولكن عندما اكتشفت ما كانت تضمه، كانت الرواية قد جاوزت منتصفها، وكان الألوان قد فات.

لقد وصفت كيت شوبان ما حدث في المختبر الذى أقامته بنفسها: صحوة إدنا بونتليه.

الفصل الرابع

جانبى وفن بناء الشخصية

لقد كتب فيتزجيرالد روايته الأولى لأسباب أبعد ما تكون عن الصواب - إذ أنها تروى سيرة شاب فى الثامنة عشرة من عمره، والاحتفال ببلوغه سن الرشد، ومغامراته فى الكلية، وإثارة الموضوعات الجدلية سعياً وراء تحقيق أرقام قياسية فى التوزيع، وطلب يد زيلدا سائر - وهكذا تحفل رواية «هذا الجانب من الفردوس» بكل ما فى الرواية التلقينية من ناحية التأليف من حيث: رواية الأحداث بأسلوب من يعلم كل شىء، والاستطراد فى رسم الشخصيات، وعدم تماسك البناء الدرامى من الناحية الزمنية، وعدم وجود محور اهتمام غير مقدرات الشخصية الرئيسية، والذى لو أتيحت له الفرصة لأصبح بطلاً. وهكذا تتسم المحاولة الأولى لسكوت فيتزجيرالد فى الرواية بكل صفات الرواية الارتجالية، مكتوبة بأسلوب ساذج يحاكي التاريخ ويفتقر إلى لمسات المؤلف الماهر.

لا مفر إذن من أن يسير كل شىء فى خط مستقيم، منذ اللحظة التى يولد فيها أمورى بلين، وطفولته المبكرة، وقبلته الأولى، حتى المحن التى يواجهها فى فترة المراهقة. وتتمثل المشكلة هنا فى أن أمورى هو مركز الأحداث بشكل لا يدع مجالاً لتقييم ما يحدث له. وبدلاً من ذلك يغرق الراوية نفسه فى مغامرات أمورى العاطفية، (وكان خليقاً به ألا يفعل). وعندما يتفهم القارئ الرواية، يبدو له أن

هذا الأسلوب (أو الأخرى عدم وجوده) له بعض المزايا. فالكتاب (يؤلف نفسه) فعلا وبطله يكبر. وهذه الطريقة الساذجة قد تكون مناسبة لوصف المغامرات التي يقع فيها أموري في أثناء دراسته، ولكن عندما يجب، يتداعى بناء الرواية. والسبب - روزالند كوناچ.

ويبدأ الفصل الأول من الكتاب الثانى بإرشادات مسرحية من أجل حدث فى منزل أسرة كوناچ - وبالتحديد فى «غرفة نوم واسعة أنيقة.. هى غرفة شابة، ذات جدران وستائر وردية، وغطاء وردى لسرير لونه كريم». وبعد سرد تفاصيل الغرفة بما تحتويه، يندفع الراوية قائلاً: «يود المرء أن يعرف كم تكلفت كل هذه الأشياء الفاخرة، وتشتد الرغبة فى رؤية الأميرة التى من أجلها - انظر! هناك شخص قادم! يا لخيبة الأمل! إنها مجرد خادمة تبحث عن شىء ما...» إن أسلوب الإرشادات المسرحية هو وسيلة مشروعة لإثارة شعور اللهفة والتوقع، ولكن كل هذا ينتهى عندما تدخل «روزالند - فروزالند هى روزالند - من ذلك النوع من الفتيات اللاتي ليست بهن حاجة لبذل أى جهد لكى يتدله الرجال فى حبهن...» ولكنها أبداً لم تفقد حماسها، ولا رغبتها فى أن تكبر وتتعلم، ولا إيمانها الكامل بالرومانسية، ولا شجاعته وصدقها لقد وصف فيتزجيرالد شخصية تماثل إليانور روزفلت، فيها لمسة من جان دارك حتى تكسبها مذاقاً خاصاً. وتبقى هذه الشخصية متماسكة حتى تفتح فمها، فهى ترد على عرض أموري بالزواج قائلة: «لا تسألنى رأى، فأنا إنسانة ناضجة فى بعض النواحي، ولكنى مازلت طفلة غريبة فى نواحي أخرى. فأنا أهوى الشمس الساطعة، والأشياء الجميلة - والمرح - ولكنى أخشى المسئولية. وأنا لا أريد أن أفكر فى المطابخ والأواني والمكانس. كل

ما يشغلنى هو هل ستكتسب ساقاى اللون البرونزى عندما أصبح فى فصل الصيف».

ولما كانت العناصر التى يستخدمها فيتزجيرالد فى بنائه تفتقر إلى منطق يحكمها، سرعان ما تنهار. فخط التاريخ الواضح لم يكن مناسباً لكل هذا الحشد من العواطف الإنسانية التى تحفل بها الرواية، ويصبح لزماً على الكاتب أن يجد مسارات جديدة يوجه هذه العواطف نحوها - أو لعله من الأفضل أن يخمن اتجاهاتهم، ويمهد لها الطريق. وبذلك يستطيع القارئ أن يتابع السرد. إلا أن ما يلقاه أمورى من عذاب فى الحب إنما يتسم بالخصوصية الشديدة بحيث لا ينعكس صداه على القارئ ويبقى الراوى - وهو الذى يمكك بزمام الكتاب ويوجهه حيثما يريد - يتخبط وقد وقع أسير شخصية من المفروض أن يكون هو المتحكم فيها.

أما شخصية چاى جاتسبى فهى بالطبع أكثر تعقيداً، مما يدفع المرء إلى الاعتقاد بأن قدرة فيتزجيرالد على رسمها إنما هى دلالة على نضج أسلوبه الفنى، إلا أن الاختلاف بينها يكمن فى أن الرواية الأخيرة مؤلفة فالأحداث ليست مجرد تتابع زمنى، وكما يقول نك كاراواى وهو يفند قصة جاتسبى، إن «جاتسبى العظيم» تبدو كصورة يتم تركيبها قطعة قطعة بتوالى الزمن الذى يسهم فى إتمامها سواء كان ماضياً، أو حاضراً، أو مستقبلاً. ويتضمن هذا كله البعد المكافى أيضاً. أما كيف يستطيع مهرب الخمور المبتز أن يشق طريقه ليصبح فى النهاية «يساوى كل هؤلاء جميعاً» وبصفة خاصة إذا كان من يحمل هذا الرأى من الأشخاص المحافظين الذين تركز حولهم الرواية، ويشعر القارئ أنه يشاركه الرأى - فهذا أمر أبعد ما يكون عن

البساطة. ويبدو ذلك مقبولا لنا لأننا نراه يحدث أمام أعيننا، ويتجمع قطعة قطعة - كما يقول نك كاراواي - لتكتمل الصورة بطريقة تعكس مهارة فيترزجيرالد الفائقة في تصميم الرواية. وتتمضي ثمان وأربعون صفحة كاملة - من مائة واثنين وثمانين صفحة - قبل ظهور جاتسبي. وتكثر الشائعات، وتتصاعد التوقعات، وكل ما استطاعه نك هو أن يلوح جاتسبي عن بعد وهو يرتعش بالقرب من الماء. بعدئذ يلتقي كاراواي معه وجهاً لوجه في إحدى الحفلات الصاخبة التي يقيمها جاتسبي:

وابتسم متفهماً الموقف - بل كان أكثر من متفهم. كانت ابتسامة نادرة تحمل معها شعوراً بالطمأنينة قد لا تصادفه إلا أربع أو خمس مرات طوال حياتك. كانت ابتسامة ضمت - أو هكذا بدا - العالم بأسره في لحظة واحدة، ثم تركزت عليك أنت وحدك - دون سواك - فيها الفهم الكامل لك، تماماً كما تريده أن يكون - والثقة التامة بك، تماماً كثقتك بنفسك، مؤكدة لك أن الانطباع عنك إنما هو أفضل انطباع تريد أن تتركه في النفوس.

تُرى - هل كان نك مندفعاً في حماسه مثل الراوي في «هذا الجانب من الفردوس؟» إذا كان الأمر كذلك فله عذره - فهو واحد من الشخصيات، وهو أيضاً الشخص الذي يعبر عن آراء معينة، ولذا فهو معرض للخطأ مثله في ذلك مثل شخصيات المؤلف الأخرى. ولكن لابد أن يمسك الكاتب بزمام الموقف. ويقوم فيترزجيرالد بهذه المهمة بأن يجعل المشهد كله مسرحياً، إذ يظهر نك وقد فتنته الغواية، ولكنه يتمالك نفسه في الوقت المناسب:

في هذه اللحظة بالذات تبدد كل شيء - وكنت أنظر إلى شاب وسيم فظ، تجاوز الثلاثين عاماً أو عامين يكاد أسلوبه في الحديث يتسم بالسخف.

وهكذا تتشكل الصورة التي يرسمها نك لجاتسبى جزءاً جزءاً. وهى عمل متكامل يتمثل فيه جوهر العمل الفنى - ويشبه إلى حد بعيد اللوحات التي يرسمها فنانون المذهب التعبيرى التجريدى. ويتناسب الأسلوب الذى اختاره فيتزجيرالد تماماً مع شخصية جاتسبى، وهذا هو السبب فى نجاح هذا الكتاب، كما أنه يذكرنا بالسبب الذى من أجله فشل كتاب «هذا الجانب من الفردوس».

ولما كان جاتسبى شخصية مبتكرة تستكمل صورتها ذاتياً، فإن المساحة الزمنية والمكانية التي يشغلها فى غاية الأهمية. فالنصف الأول من رواية فيتزجيرالد لا يقدم شيئاً سوى ظنون ولقاءات خاطفة مع جاتسبى. صحيح أن الصورة موجودة، ولكن تفاصيلها لم تتضح بعد - ففيتزجيرالد يحتفظ لقارئه بهذه المتعة حتى يتم اللقاء بين نك وجاتسبى.

والنصف الثانى من رواية «جاتسبى العظيم» بدءاً من الفصل السادس وحتى الفصل التاسع يختص بسرد كل ما يتعلق بالرجل من حقائق أساسية، ولكن بعد أن يوضح لنا أن كل محاولتنا لاستجلاء خلفية هذه الشخصية ونموها لم تكن صحيحة. وأخيراً يخبرنا بأن «الحقيقة أن چای جاتسبى - القادم من وست إيبج فى لونيغ ايلاند - هو نتاج مفهومه الأفلاطونى عن نفسه». ومن ثمّ فهناك ثلاث مراحل تشكيلية واضحة أمامنا: فيتزجيرالد وهو يكتب الرواية بصورة عامة، ونك كاراواى يؤدى دوره فى تجميع جزئيات الصورة قطعة قطعة، وچای جاتسبى يشكل نفسه أمامنا. وفى ختام الرواية يكون الثلاثة قد بلغوا قمة فنههم. وبهذا القدر من التركيز على أشكال البناء الدرامى يصبح الزمان والمكان كعنصرين فيه، هما محور الاهتمام، بدلا من الخط

التاريخي الذي اعتمد عليه فيتزجيرالد في روايته الأولى.

وتأكيداً لهذا الأسلوب في البناء الدرامي، تتطور فكرة الزمان والمكان في موضوع الرواية. فبالإضافة إلى الصورة التي يرسمها جاتسبي لنفسه، فإنه يقوم أيضاً ببناء عالم يأمل في أن يرثه - له تكوينه، وذوقه، ومستواه الاجتماعي، وكله يتناغم مع ذكرى ديزي بوكانان. ولكن رؤيته لديزي التي لازمت خياله وطموحه طوال خمس سنوات، دون أن يكون له أي صلة بديزي الحقيقية، قد تجاوزت الواقع. ويصيح نك قائلاً: «خمس سنوات تقريباً! لاشك أن هناك بعض اللحظات في تلك الأمسية لم تصل فيها ديزي إلى مستوى الصورة التي رسمها لها في أحلامه - لا لخطأ فيها، ولكن لأن الصورة التي رسمها لها في خياله كانت أكبر بكثير من الحقيقة». لقد أصبح فيتزجيرالد روائياً ماهراً يدرك أنه لم يعد يتعامل مع التاريخ، ولذا فلا بد من استبدال التصاعد الزمني للأحداث بشيء آخر. ويدرك نك ما يحدث: «لا يمكن لأي شيء أن يتحدى ما يكمن في قلب الرجل». لقد بذل جاتسبي من نفسه الكثير في فكرة حبه لديزي، لدرجة أنه لكي يكون نفسه لا بد أن يحو الماضي تماماً. ولكن أحلام جاتسبي مثالية، على حين أن ديزي كيان حقيقي بشكل يدعو إلى الرثاء. «كان يدرك هذا عندما يقبل هذه الفتاة، ويمتزج خياله مع أنفاسها، عندئذ يسكن عقله، ويكف عن الصخب». لقد حل فيتزجيرالد مشكلته في كتابة الرواية. بأن جعل موضوعها المشاكل التي تعترض طريق الإبداع الفني.

إذاً - لماذا يفشل جاتسبي، في حين يحرز فيتزجيرالد هذا القدر من النجاح مستخدماً نفس الأساليب؟ إن السبب هو اعتماد جاتسبي

على ديزى كمحوبة له، وهو اعتماد شاركه إياه الراوى فى «هذا الجانب من الفردوس». ويخبرنا نك بأنه «لم يتوقف لحظة عن النظر إلى ديزى، واعتقد أنه كان يعيد تقييمه لكل ما فى منزله من أشياء وفقاً لنظرتها إليها». لقد تغير المسار الذى كانت تنساب من خلاله مثالية جاتسبى وفقاً لما يرضى ديزى. فبقدر ما كان جاتسبى عظيماً، كانت منابع تلك العظمة محدودة بحبه لشخص لا يرقى إلى مستوى مثاليته. «وهكذا ينهار كل شيء كمنزل مصنوع من الورق بمجرد نظرة عدم رضا تلوح فى عينيها».

وحين ينطلق توم بوكانان ليقضى على جاتسبى، ينفذ إلى أعماق كيانه متمثلاً فى إحساسه بالزمان والمكان. وحين يواجهان بعضهما فى تلك الغرفة بالفندق فى نيويورك، يوجه كل منهما ضربه إلى نقطة الضعف فى غريمه. فديزى أجبرها چاى على أن تقول إنها لم تحب توم يوماً. ويسألها توم: «ولا فى كاييولانى؟» فتقول ديزى لجاتسبى من خلال دموعها: «لا حيلة لى فيها حدث فى الماضى. لقد أحببته يوماً - ولكنى أحببتك أنت أيضاً». وحين يرى بوكانان مثالية جاتسبى تتزعزع فى مواجهة حقيقة الزمن يقطعها قائلاً: «هذه أشياء حدثت بينى وبين ديزى لن تستطيع أبداً أن تعرفها، أشياء لا يمكن لأحدنا أن ينساها أبداً». لقد عثر توم على نقطة ضعف هى جزء من تكوين جاتسبى. وكما يقول نك: «بدت الكلمات كما لو كانت تلدغ روح جاتسبى». ولا يتبقى سوى وجود جاتسبى المادى، ومصادر ثروته، وشخصيته. ويكشفه توم بقوله: «لقد اشترى هو وهذه المرأة العديد من مخازن بيع العقاقير المخدرة الموجودة فى الشوارع الخلفية هنا وفى شيكاغو، حيث يبيعون الحبوب المخدرة جهاراً نهاراً، وهذه إحدى ألامعيه. وعندما رأيته للمرة الأولى حدثت أنه بائع خمور، ولم أبعد

عن الحقيقة». عندئذ تتسلل ديزى بعيداً عن جاتسبى. «ومع كل كلمة تقال كانت تزداد انطواءً على نفسها، فكف عن ذلك، ولم يبق إلا حلم ذاوى يجاهد في البقاء والمساء يتسلل بعيداً، محاولاً أن يلمس ما لم يعد واقعاً محسوساً، يكافح في حزن، وذلك الصوت يتبدد عبر الغرفة».

إن اختيار فيتزجيرالد لتلك الشخصية التشكيلية لجاتسبى هو مفتاح نجاح الرواية، تماماً كما كان عدم وجود هذا التركيب المعقد - حيث كان مطلوباً - سبباً في تردى «هذا الجانب من الفردوس» إلى مرتبة تبدو معها كما لو كانت رواية كاتب مبتدئ، إذا لم تكن قد تدنت إلى مرتبة الفشل التام فعلاً. وفي تلك الرواية الأولى لم يكن من الممكن لأى قدر من أساليب الشرح - من فقرات قصيرة تصف التفاصيل، وفواصل درامية، وإرشادات مسرحية، وخطابات - ليحيد بالأحداث عن الخط التاريخى المرسوم لها. ولم يكن هناك ما يقال عن أمورى بلين أكثر مما قيل، إذ لم يكن فيه أكثر مما رأى فيتزجيرالد. ولكن شخصية جاتسبى أكثر جاذبية، تظهر بجلاء للقارئ في عمق الشخصية والتلاعب فيها، وهما أمران يحدثان أمام القارئ. إن عمق شخصية جاتسبى يجعل من أسلوب نك كاراواى المعقد في السرد أمراً مقبولا - ذلك الأسلوب الذى يتولى فيه نك رواية بعض الأحداث كشاهد عيان، ويروى البعض الآخر نقلاً عن آخرين، ويعيد ترتيب أحداث أخرى رويت له بطريق غير مباشر، وأخيراً فى أروع ما كتبه فيتزجيرالد على الإطلاق، وهو مشهد موت جاتسبى الذى يرويه نك بكل تفاصيله، وهو مشهد اختلقه خياله الخصب.

إن خيال نك كاراواى قد شحذته خبراته مع جاتسبى طوال الرواية، فلم يعد نك ذلك الشخص الذى التقينا به على الصفحة

الأولى، بل تحول إلى شخص يجيد استغلال الزمان والمكان، ووجد في جاتسبى مثلاً يحتذيه في هذه الناحية. ومن ثمَّ فلا يمكن القول بأن جاتسبى قد فشل حتى ولو بمفهوم حبكة الرواية نفسها، فبالرغم من أن چای جاتسبى سُلِّبت منه أحلامه، بل وحياته نفسها، إلا أن نك كاراواي قد أخذ عنه موهبة الخلق والابتكار، وهي ليست موهبة ينفرد بها جاتسبى وحده، بل تنتقل إلى نك ويصبح في استطاعته أن يروى لنا قصة جاتسبى، وأن يكتب الرواية التي نقرؤها الآن. إن ثراء هذه الرواية من الناحية الفنية - سواء في أسلوب السرد، أو النقلات الزمنية، والرمز الذي يستخدم بكثرة ولكن في موضعه - كل هذا ينبع من شخصية جاتسبى ذاتها، ومن أسلوب نك الفني في التعبير عنها.

هل كان فيتزجيرالد يرى نفسه في جاتسبى؟ إن هذه الفكرة مطروحة للمناقشة - لنعد إلى الصفحة الأخيرة في الرواية حيث تعقد مقارنة بين البحث عن جاتسبى وبين البحث عن الحياة ذاتها، وهي رؤية تجتذب المؤلف والقارئ على حد سواء. فإذا لم يكن فيتزجيرالد يرى نفسه فيها، فيكفيه فخراً أنه يعالج الموقف بصورة فيها من المهارة ما لا يوجد في «هذا الجانب من الفردوس» (التي كانت تحمل عنوان «الأناني العاشق»). ويمكن عقد مقارنة أفضل بين فيتزجيرالد وأسرة بوكانان، وهو بالتأكيد ليس واحداً منهم، ولكنه تطور مذهل في بصيرة الكاتب النافذة. فمنذ بضع سنوات كتب ما كان يأمل أن يكون أكثر الكتب مبيعاً، فيستطيع من خلاله أن يشق طريقه إلى الطبقات الثرية في المجتمع. وجعل شخصيتي أنتوني وجلوريا باتش في «الجميلة والشرير» تبدوان محاكاة رديئة لشخصيتي سكوت وزيلدا اللتين خلقهما نجاح الرواية الأولى.

أما النواحي الأقل عمقاً في سكوت وزيلدا فهي موجودة أيضاً في «جاتسبي العظيم» - ولكن بشكل غير مباشر في حكمك النهائي عليهما. فقرب النهاية يقول عنها نك: «لقد اتسمتوم وديزي بالإهمال، فهما يحطمان كل الأشياء والناس، ثم يعودان إلى ثرائهما وإهمالهما، أو أى شيء كان يجمعهما معاً، تاركين للآخرين مهمة رفع ما خلفاه من حطام». ولم يكن رأى نك يلقي هكذا، بل كان يتكون من خلال البناء الدرامي للرواية، مثله في ذلك مثل أى شيء فيها. وتعد قدرة نك على إصدار هذا الحكم على أسرة بوكانان لصالح جاتسبي، بكل ما في شخصيته من تعقيدات، دليلاً على اكتمال قدرات نك الإبداعية. وهي أيضاً دليل على نضج فيتزجيرالد.

الفصل الخامس

مجتمع فوكنر: وحدة الموضوع في «كبوة الفارس»

كان وليم فوكنر يدقق كثيراً فيما يتعلق بمجموعات قصصه القصيرة. فعلى عكس بعض الكتاب الذين قد يسمحون للناس بأن يجمع - بشكل عشوائي - كل ما كتبوه منذ أن نشرت لهم آخر مجموعة، كان فوكنر يصمم على ضرورة وجود «الشكل» و «التكامل» في أي كتاب يضم قصصه القصيرة، تماماً كما في الرواية. وكان يفضل أن يكون «كياً مستقلاً، متفرداً، محدود المجال، متكاملًا في تناغم موسيقى يؤدي إلى نهاية واحدة، النهائية في الموسيقى». وعلى أي حال فإن «كبوة الفارس» - التي أراد لها فوكنر يوماً أن تكون جزءاً من «مجموعة قصص» الذي صدر عام ١٩٥٠ ولقى ثناءً مستفيضاً - قد استقبلها المعلقون بالاستعلاء، والنقاد بالاستهزاء، وما زالت تعتبر عملاً يتسم بالإهمال والتفكك.

ويكتفى كثير ممن قرءوا «كبوة الفارس» بوصفها بأنها مجموعة قصص تدور حول جاقين ستيقنز. ولكن اهتمام فوكنر بفكرة التكامل يجعل وجود شخصية واحدة في عدة قصص أضعف الأسباب التي تدعو لجمعها في مجلد واحد. ومن المحتمل أن هناك اهتماماً أكبر بالموضوع قد ربط بين القصص في أعمال فوكنر الأكثر أهمية، وأن فوكنر كان لديه سبب في دعاه لجمعها، أفضل من أن يضع بين أيدي الدارسين سجلاً منهجياً للتجارب التي خاضها مع شخصية جاقين

ستيفنز. إن ستيفنز شخصية ثابتة، وكذلك المجتمع المحلي الذى هو جزء منه. إن الموضوع الحقيقى الذى تدور حوله هذه القصص يتضح من وجود العديد من الغرباء فى هذا المجتمع، ورد فعل المجتمع نحوهم. هم دخلاء، ولكنهم ليسوا جامدين: وهنا يثرى فوكنر موضوعه بتقديم الغرباء القادمين من أماكن أخرى فى نفس المنطقة، أو البلد، أو بلاد أخرى، وليس مجرد الأمريكى التقليدى القادم من الشمال، أشخاصاً يعبرون - سواء باستخدام الرمز أو المبالغة - عن بعض الأفكار الهامة فى ذلك المجتمع، وبذلك يفتحون أمام فوكنر المجال للإدلاء بآرائه عن الإنسان، وهو ما تتميز به أعماله الكبرى. إلا أن التركيز على ستيفنز بصورة غير طبيعية، ومن منظور ضيق، يجذب القارئ إلى نواحي فى القصص هى أقل ما فيها أهمية. ومع ذلك فإن «كوبة الفارس» كتاب قائم بذاته، ولن يكون له أى معنى إلا إذا قرأناه بهذا المفهوم.

وبالرغم من أن قصة «الدخان» توصف بأنها من أقل قصص فوكنر تأثيراً، فإنه من الواضح أنها كانت واحدة من قصصه القصيرة المفضلة، فقد تقدم بها إلى المجلات خمس مرات قبل أن تنشرها فى النهاية مجلة «هاربر» فى أبريل ١٩٣٢. وبعد ذلك بسنتين ضمها إلى كتاب «دكتور مارتينو». وفى ١٩٤٩ كان ينوى أن يجعلها جزءاً من مجلد «مجموعة قصص»، ولكنه عاد فصدر بها مجموعة «كوبة الفارس»، وهى الوحيدة التى سبق نشرها من هذه المجموعة. وبالإضافة إلى اهتمام فوكنر بهذه القصة، وإصراره على نشرها، فقد قدمها إلى محطة تلفزيون CBS حيث أعدها جور قيدال وروبرت موليجان وفازت بجائزة أحسن تمثيلية تلفزيونية لعام ١٩٥٤.

لماذا إذن لا يلقي هذا العمل اهتمام الدارسين؟ ربما كانت أفضل طريقة لجعل قصة «الدخان» تبدو قصة سيئة، هي قراءتها على أنها قصة جافين ستيفنز وتشيك مالميسون كما يفعل النقاد دائماً. إن ستيفنز موجود، ولكنه يحتل نصف القصة الأقل أهمية، بعد أن ينهار الفصل الأول بما فيه من وصف، ويبقى أمام القارئ أربع وعشرون صفحة من الاستدلالات التي لا تدع أى مجال للشك. والقصة كلها يقصها راوٍ شهد الأحداث كلها، ولكن ليس هناك ما يدل على أنه ابن شقيق ستيفنز. وبدلاً من ذلك يربط الراوى نفسه بالمجتمع المحلى فيقول: «اعتقدنا»، «لم ندهش لكذا». إن الراوى - بالتأكيد - واحد من «نحن أهالى جيفرسون» - أى مجموعة الناس الذين يتكون منهم إطار القصة.

وداخل هذا الإطار، وأمام الناس، تدور قصة أنسلم هولاند، وهو شخص غريب يتسم بالعنف ولا ينتمى إلى هذا المجتمع، ولا لأى مجتمع معروف آخر. وتلخص الكلمات الأولى في القصة سنين طويلة من الأفعال التي كانت تجرى:

لقد قدم أنسلم هولاند إلى جيفرسون منذ سنوات عديدة. ولا أحد يعرف من أين جاء، ولكنه كان في مقتبل العمر، موهوباً، أو على الأقل لديه تطلعات. إذ إنه في غضون ثلاث سنوات فقط تزوج من الابنة الوحيدة لرجل كان يملك ألقى فدان من أجود الأراضي. وذهب ليعيش في منزل حميه. وبعد سنتين أنجبت له زوجته توءمين. وبعد سنتين آخرين مات حموه تاركاً ثروته التي أصبحت مسجلة باسم زوجته تحت سيطرته الكاملة. ولكن حتى قبل أن يحدث ذلك سمعناه - نحن أهالى جيفرسون - وهو يقول: «أرضى، ومحصولى». أما أولئك الذين نشأ أبائهم وأجدادهم هنا، فقد كانوا ينظرون إليه بشيء من البرود والاستنكار، إذ كان في نظرهم رجلاً متهوراً وعنيفاً (وهذا نتيجة

للأقويل التي ردها المستأجرون البيض والسود على حد سواء، كذلك الكثيرون ممن كان يتعامل معهم).

إن أنس العجوز هو ذلك الغريب المستغل الذي استولى على جزء كبير من أملاك المنطقة. وعلى أى حال فإن ولديه التوأمين - آنس الابن وقرجينياس - يلقيان احترام الجميع بوصفهما عضوين شرعيين في المجتمع المحلي تماماً كأمهاتهما. وعندما يرفض آنس العجوز أن يتنازل لها عن الأرض التي في حوزته، فإن ذلك لا يدهش أحداً. وهو يثير عداً آنس الابن بتبديد «الأرض التي كانت أمه تريد أن تكون ملكاً له ولأخيه قرجينياس»، وكذلك إساءة استخدامهما، وأخيراً ارتكاب فعل وصفه الراوية بقوله: «ما يعد اعتداءً أثماً، وإساءة لا تغتفر بمقاييس الناس في بلدتنا، وزمننا، وأسلوب تفكيرهم.. وهو حفر القبور الكائنة في جبانة الأسرة حيث يرقد أفراد أسرة زوجته في ماثاهم الأخير، بما في ذلك القبر الذي دفنت فيه زوجته طوال ثلاثين عاماً».

وتصبح ملكية الأرض - من وجهة نظر المجتمع المحلي - هي محور الأحداث. ولكنها ليست مجرد ملكية مادية - وهذا هو الفرق بين «قاتلي» آنس هولاند العجوز. فآنس الابن الذي وجد أباه ينتهك حرمة القبور فضربه ضربة ظن أنها قاضية، لم يكن يريد أن يجنى ربحاً مادياً من الأرض، ولكنه ببساطة كان يريد للأرض «التي كانت ملكاً لأمه والتي تضم رفاتها الآن... أن تعود للمالك الحقيقي». وعندما يتم ذلك «فقد تم الانتقام... أما الاعتداء الآثم، والظلم، والاسم الذي تلتطخ، والسجن - كل ذلك قد تبدد كالحلم». وليأخذ قرجينياس الأرض كلها ملكاً خالصاً له، ما دامت الثروة المنهوبة قد عادت إلى المالك الحقيقي. إلا أن جرانبى دودج يريد الأرض من

أجل الريح المادى، ولذلك يقتل آنس العجوز (بعد أن تركه آنس الابن ظاناً أنه قد مات)، ويعمل على أن يقوم سفاح من ممفيس بقتل القاضى، ويتأمر على قتل فرجينياس.

وفى النهاية يقوم چاين ستيقنز بمهمة تغيير القانون حتى يتلاءم مع قواعد العدالة فى المجتمع المحلى. ولكن القاضى نفسه هو أول من يعرف الحقوق المحلية، فهو يملك «النزاهة والشرف اللذين لم يفسدهما طول دراسة القانون... وهو الرجل الوحيد بيننا الذى يؤمن بأن العدالة نصفها معرفة بالقانون، والنصف الآخر إيمان بالله وبنفسه». ولديه «القليل من المعرفة القانونية، والكثير من الإدراك والتعقل»،. ويعنحه الناس فى المنطقة تأييدهم «بكل ثقة وإيمان به». إن العدالة المجردة لها خطرها، تماماً مثل «الجرائم التى تسبب الأمراض». وعندما يرفض القاضى دنكنفيلد أن يصدر حكماً على آنس الابن، وهو حكم سليم من وجهة النظر القانونية، ولكنه غير سليم من وجهة نظر المجتمع المحلى، يسعى جرانبى دودج إلى قتل القاضى.

وهنا يتدخل چاين ستيقنز للمساعدة فى توضيح الأمر كله. وتنقسم القصة إلى جزأين عندما يترك فوكنر القاضى جالساً على مقعده - مثل القاضى بنشيون عند هوثورن - ويستطرد قائلاً: «لقد قضى چاين ستيقنز وقتاً طويلاً فى ذلك - هو وذلك الصندوق النحاسى الصغير». ويبين ستيقنز شيئاً عن أسرة هولاند، وهو أن آنس الابن لم يجن شيئاً من جراء قتل والده، وأن الأرض ستعود فى النهاية - إذا ما انتظر المجتمع المحلى وقتاً كافياً، وأن آنس الابن قد اعتاد الانتظار. أما ذلك الرجل الذى لا يستطيع الانتظار فهو جرانبى دودج الذى يريد الأرض لنفسه، لا للمجتمع المحلى الذى

يعيش فيه. وهكذا، على حين قد يفسر القانون الضربة الطائشة التي وجهها آنس الابن والتي ربما كانت دفاعاً عن النفس كجريمة قتل لها دوافعها، فإن تحريات ستيفنز تؤدي إلى الحل الصحيح من وجهة نظر المجتمع المحلي.

وينجح چاقين ستيفنز - وتتركز قصة تشيك مالميسون حول إدراك ستيفنز، ورد فعل الصبي تجاهه. ففي «الدخان» لا يوجد شيء من هذا. فبدلاً من أن نجد تشيك يرقب عمه، نجد المجتمع المحلي يرقب شخصاً دخليلاً. وبدلاً من الدراما الأخلاقية لدى ستيفنز، نرى موكب أنسلم هولاند، وولديه، «وألقى فدان من أجود الأراضي في البلاد». ويمكن القول بأن چاقين ستيفنز «خريج جامعة هارفارد... الذي يجلس بين الرجال... ويتحدث معهم بلغتهم» هو همزة الوصل بين العالم الخارجي وهذا المجتمع المحلي، ولكن دوره ليس بارزاً في هذا الشأن. فهو يشرح للمحلفين الخطأ الذي شاب جريمة جرانبي دودج فلم تكن جريمة كاملة، أكثر مما تحدث عن دوافع آنس وولديه. إن الاهتمام بشخصية چاقين ستيفنز هو فقط الذي يجعل هذه الخاتمة محور القصة.

وقصة «مَنك» التي نشرت في «سكرُبَنر» في مايو ١٩٣٧ تمثل تقدماً واضحاً من ناحية المشكلات الفنية بالمقارنة بقصة «الدخان». فدور چاقين ستيفنز أكثر أهمية بالنسبة للأحداث، ويوصف الراوية باختصار بأنه ابن شقيق ستيفنز، ولكن كلاهما يقوم بدور غير أساسي في قصة شخص غريب آخر هو ستونوول چاكسون «مَنك» أولدنروب. وقد قَدِم منك من ناحية منعزلة من مقاطعة الراوي، من «منطقة لم يكن بها طرق تقريباً منذ خمسة وعشرين عاماً (كان منك في

حوالى الخامسة والعشرين)، ولم يكن المأمور ليذهب إليها». كانت مجتمعاً قائماً بذاته. كانت:

منطقة لم يزرها أحد، غير مزرعة تقريباً، يقطنها جماعة من الناس لا يدينون بالولاء لأحد أو لشيء، ولم يرههم أى دخلاء على المنطقة إلا منذ بضع سنوات مضت، حين تخللت الطرق الجيدة والسيارات المنطقة بحصونها التى يسكنها قوم يحملون أسماء أسكتلندية أيرلندية محرفة، يتزاجون، ويصنعون الويسكى، ويطلقون الرصاص على كل الغرباء وهم قابعون خلف حظائر مصنوعة من الكتل الخشبية، والأسوار الملتوية.

ويُعد منك عن المجتمع المحلى التقليدى ليس بجسده فقط، ولكن عقله أيضاً يعيش فى عزلة مذهلة. فقد كان طفلاً صغيراً تخلق والداه عنه، وعاش السنوات الست الأولى من عمره مع جدته، وكانت «سيدة عجوز عاشت كالناسك حتى وهى بين أولئك الناس المنغلزين الذين يتميزون بالعنف». وعندما يصبح كل شيء هادئاً بصورة غير عادية، يذهب البعض لاستطلاع الأمر، فيجدون الصغير منك يحاول الإمساك ببندقية يدافع بها عن جسد الجدة الذى بدأ فى التحلل. ويهرب الطفل، ولكنهم «كانوا يعلمون أنه موجود فى مكان ما، يرقبهم وهم يجهزون الجثة للدفن... ويوم الأحد التالى توصلوا إلى المكان الذى كان يحفر فيه قبراً مستخدماً فى ذلك بعض العصي، ويديه». ويكبر منك بعد أن أخذه فريزر صانع الخمور ليرعاه. ويحمل للعجوز «إخلاصاً وتفانياً بلا حدود، تماماً كإخلاص الكلب لسيده». وعندما يتجاوز منك العشرين من عمره، يموت فريزر. وعندما «حضر الرجل - لا يهتم من هو - فى السيارة وقال (حسناً يا منك - ادخل السيارة) - دخلها منك تماماً كما لو كان كلباً ضالاً. وذهب منك إلى جيفرسون».

وعندما كان مَنك في جيفرسون، زعموا أنه ارتكب جريمة عقوبتها السجن مدى الحياة. ولكن حتى قبل أن يقولوا له أى شيء عن الجريمة، نعلم أنه

كان ضعيف العقل، وربما كان أبله، ولم يكن من المفروض أن يرسل إلى السجن أبداً. ولكن عندما حانت محاكمته، كان وكيل النيابة يريد أن يصبح عضواً في الكونجرس. لم يكن لمَنك أهل، ولا مال، ولا حتى محام، لأنى لا أعتقد أنه قد أدرك أنه بحاجة إلى محام. بل لعله لم يدرك معنى كلمة محام. كان وكيل النيابة شاباً قد بدأ في مزاوله مهنته منذ وقت قريب، وأغلب الظن أنه لم يعلم عن القانون الجنائي إلا أكثر قليلاً مما عرفه منك، وربما دفع بأن منك مذنّب بناء على توجيه من المحكمة. وربما يكون قد نسى الدفع بأن مَنك يعانى من تخلف عقلى، إذ أن مَنك لم ينكر أنه ارتكب الجريمة - ولو لمرة واحدة.

ورغبة مَنك في الاعتراف بالجريمة أمر محير: «في الواقع لم يستطيعوا منه من إقراره بارتكابها، أو حتى تكرار ذلك». ولكنه «لم يكن يدلى باعتراف، ولا كان يفاخر به»؛ فمَنك لا يستطيع أن يتذكر من هو ذلك الشخص الذى يقال إنه قد قتله. وهو يرغب في الاعتراف بقتل أى شخص حتى ولو كان ذلك الشخص ما زال حياً يرزق ويوجد حالياً في الغرفة، فقد كانت الجريمة نفسها، «كما لو كانت طلقة الرصاص ذاتها قد حطمت الحاجز الذى عاش خلفه خمسة وعشرين عاماً، فجعلته الجثة، التى ترقد تحت قدميه الآن، يعبر الهوة التى كانت تفصله عن عالم الأحياء». ومن ثم فهو يرفع صوته «متلهفاً، مشوقاً» إلى أصدقائه الجدد: وكيل النيابة، والسجان، والقاضى. ولكنه يفشل في توصيل ما يريده إليهم، ويحملوه إلى السجن في عربة تحت الحراسة المشددة.

ويدخل چاقين ستيشنز إلى القصة حين يعلم من اعتراف شخص

سكير وهو يموت بأن منك قد أدين. ويعد ستيفنز لاستصدار عفو من منك، ولكن الأخير يرفض ذلك - كما نتوقع: «لقد أصبح الآن شخصاً موثقاً به، وأصبح يدين بالولاء لحارس السجن - نفس الولاء الذى كان يدين به لفريرز العجوز؟. ولكن الموقف المحير الذى شارك چافين ستيفنز فى إيجاد حل له يحدث بعد ذلك بأسبوع، إذ يبدو أنه كانت هناك محاولة للهرب من السجن تزعمها منك، إلا أنه قتل الحارس الذى كان يحبه. ويصبح على ستيفنز أن يواجه موقفاً محيراً هو هذا العمل الذى يقوم به رجل يتوسل إليهم أن يظل فى السجن حتى يكمل عمل بلوفر حارسه، وفى التو يستطيع أن يشرح لتشيك السبب الذى يدعو منك لمثل هذا التصرف. فيقول ستيفنز لابن أخيه: «لأنه ليست لديه أى فكرة عما تعنيه كلمة الموت، ولا أعتقد أنه قد ربط بين الجثة التى كانت ملقاة تحت قدميه فى تلك الليلة، وبين ذلك الرجل الذى كان يسير ويتحدث منذ اللحظات، أو ذلك الشخص الذى كان يعمل البلوفر له» هكذا كان الحاجز الدائم الذى يحول بين منك وبين الاتصال بغيره من البشر: عجزه عن إدراك جريمة قتل ارتكبتها.

ولا يجد ستيفنز نفسه مضطراً لعمل تحريات للتأكد من هذه الحقيقة - حقيقة عزلة منك عن العالم الخارجى. أما ما يتحرى عنه ستيفنز، وما يشكّل الجانب الاستدلالي الثانى فى القصة فهو مغزى كلمات منك الأخيرة وهو على المشقة: «سأخرج الآن إلى العالم الحر، وأعمل بالزراعة». وفى هذا الجزء الطويل الذى لا لزوم له من القصة يجد ستيفنز أن سجيناً «مشاغباً»، أدين فى جريمة قتل قد استغل سذاجة منك ليقنعه بأن الشئ الوحيد الذى يحول بيننا «نحن الريفيون الفقراء» وبين الخروج إلى العالم الحر وزراعته هو حاجتنا

إلى مسدس يفتح لنا الطريق عبر الحراس. ويتحدث تيريل السجين بأسلوب مجازي: فهو ليس فلاحاً، ولكنه عامل في محطة بنزين. ولكن منك - بكل ما فيه من سذاجة - يعيش اللفظ كما هو، فيقتل الحارس حتى يستطيع «الخروج إلى العالم الحر وأن يقوم بزراعته» أو يحاول الاتصال بالعالم الخارجى مرة أخرى.

أما ما يقوم به ستيقنز من تحريات فليس بذى أهمية كبيرة في القصة. فما يزيد من قيمة قصة منك أن ستيقنز يستطيع إيضاح ما يعرفه من النصف الأول، وأنه يستطيع أن يفعل ذلك بالكشف عن مثال آخر لاستغلال سذاجة منك المسكين استغلالاً سيئاً. ولكن لب العمل كله ليس ما يقوم به ستيقنز من استنتاج. فقصة منك تنجح إذا ما اعتبرناها قصة شخص آخر دخيل على المجتمع. وهنا تكون المشكلة هي مشكلة الصلة نفسها، فمهمة ستيقنز تأتي في الدرجة الثانية بالنسبة لقصة منك، وليس هناك ما يبرر أن تكون غير ذلك. وفي أحد المواقف يقوم الحاكم بتوبيخ جاقين ستيقنز عندما يشكو الأخير من الظلم. ويخرج ستيقنز من السجن وهو سعيد بابتعاده عن «رائحة المكان الذى كان به»، وربما إذا أخذنا في الاعتبار مغزى وجود جاقين ستيقنز في الروايات اللاحقة، فإن المرء يود إلقاء مزيد من الضوء على هذه الفقرة كخطوة لها مغزاها في تعلمه ونموه. ولكن بالنسبة لمن يقرأ هذه القصص في مجلد واحد، فإن التركيز على ستيقنز يجعل بقية القصة تبدو وكأنه لا علاقة له بها. والفقرة الأولى تبين ما في أسلوب الرواية من قوة:

سأحاول أن أروى قصة منك. وأعنى بذلك أنى سأحاول فعلاً أن أُللم شتات هذه القصة القصيرة الكثيرة، لكي أجعل منها شيئاً، ولا أكتفى في ذلك بما خلفه من غموض يصعب

تفسيره. ففي الأدب فقط تستطيع اللمسات الفنية أن تحول قصة شخص - بكل ما فيها من متناقضات وسلبيات - إلى شيء قريب من الواقع يمكن تصديقه.

فإلى أى حد يستطيع چاڤين ستيقنز أن «يجعل منها شيئاً»؟ إنه يدخل في منتصف القصة فيوضح ما سبق وصفه ويؤكدده، ولكن هذا لا يمكن أن يجعل منه محور الأحداث في القصة. إن اهتمام ستيقنز ينصب على موضوع الشخص الدخيل، ومحاولته التواصل مع الآخرين، ومن هذا المنطلق يصبح للقصة معنى.

وعلى عكس قصتي «الدخان» و«منك» قد تبدو قصة «يد فوق الماء» قصة بوليسية. فبعد وصف لحادثة غرق يستغرق ثلاث صفحات، يستغرق ستيقنز سبع عشرة صفحة في «حل لغز الجريمة». ولكن تفاصيل جريمة القتل، تجعل من القصة شيئاً أكبر من هذا بكثير؛ إذ نعلم أن مقاطعة يوكناباتاوا «لم يؤسسها فرد واحد، بل ثلاثة، وفي نفس الوقت». وقد اندثرت أسرة الأول - أسرة هولستون - قبل نهاية القرن التاسع عشر؛ إلا أن واحداً من سلالة الأسرة الثانية - أسرة جرينيه - قد عاش حتى يومنا هنا. وعلى أى حال فإن:

لويس جرينيه - الذى قطع ستيقنز ثمانية أميال في هيب شهر يوليو لكى يلتقى نظوة على وجهه - لم يكن يعرف أبداً أنه لويس جرينيه، بل لم يكن يستطيع أن يتجهى اسم لونه جريناب الذى أطلقه على نفسه... وهو يعيش عاماً بعد عام في الكوخ الذى بناه بنفسه.

ولونه جريناب - وهو شخص عنيد منبوذ من مجتمعه المحلى - يعتبر - مجازاً - قلب المجتمع النابض في المنفى، حتى «كوخه وكل ما يملكه كان يقع في قلب مساحة من الأرض تبلغ حوالى ألف ومائتى فدان كانت ملكاً لأجداده يوماً. ولكنه لم يعرف ذلك أبداً». غير أن

چاقين ستيفنز - لسبب ما - يعرف هذا. لقد أصبح ستيفنز «بعد مائة عام» الشخص الوحيد الذى بقى على قيد الحياة الذى ينحدر من سلالة الرواد الثلاثة الذين أسسوا ذلك المكان. وهو يدرك أنه بصفته «محمياً في المقاطعة لا شأن له بالمكان» إلا أنه يريد الذهاب إلى هناك «ليلقى نظرة على الرجل الميت يدفعه لذلك سبب عاطفى - حتى ولو لم يكن في الأمر حادث ما» وهذا السبب العاطفى هو الذى ينتزع چاقين ستيفنز من دوره كمحام في المقاطعة، ويضعه داخل المجتمع المحلى نفسه، تماماً كما في قصص «كبوة الفارس». ويصبح ستيفنز في قصة «يد فوق الماء» ركيزة أساسية في الموضوع. ويصبح دوره الجديد فيها أفضل من دوره في غيرها. فعلى عكس قصتي «الدخان» و «منك» - حيث يلعب دوره فيها في النهاية فيبدو كما لو كان خارج اللعبة كلها، يكون دوره هنا جزءاً لا يتجزأ من القصة، فله وجوده في الأحداث، يتأثر بها ويؤثر فيها. وقرب نهاية القصة يكاد يقتل. وبسبب علاقته الحميمة مع لونية - حيث يشتركان معاً في أنها ينحدران من نفس الأصول - فإن العمل البوليسى الذى يقوم به يحمل معنى أكبر بكثير. ومثلما فعل ف. سكوت فيتزجيرالد في «جاتسبى العظيم»، فإن ستيفنز له دور بناء بالنسبة لمفهوم المجتمع المحلى.

أما قصة «الغد» فهي أيضاً عن الناس والمجتمع والغرباء على مختلف مستوياتهم. وتتميز بعدم تجزئتها كما هو الحال في القصص التى سبقتها. وبمقارنة أول جملة فيها وهى، لم يكن العم چاقين دائماً محامياً، بالجملة التالية من «الدخان»: «استغرق چاقين ستيفنز وقتاً طويلاً ذلك اليوم» أو الجملة التالية من «يد فوق الماء»: «قال ستيفنز «تحقيق»؟ - نجد أنه بدلاً من تقديم القصة قبل دخول ستيفنز،

تتجمع تفاصيلها وتنمو في نفس الوقت مع تصرفاته. وتبدأ القصة بدفاع ستيقنز عن رجل يدعى بوكرايت قد قام بقتل «رجل شرير يدعى باك ثورب... ليس له أقارب، ولا أحد يعلم من أين أتى، وهو مشاغب مقامر». وكان ثورب قد قام بخطف ابنة بوكرايت، وغرر بها، وكانت قاصراً. وقد تفهم ستيقنز تصرف بوكرايت، ولكن عليه أيضاً أن يتفهم تصرف چاكسون فينتري وهو واحد من المحلفين رفض تبرئه بوكرايت. ويصبح البحث عن السبب الذي يدعو فينتري إلى عدم التصويت لصالح تبرئة بوكرايت هو موضوع التحقيق الذي يجريه ستيقنز.

وتصرف ستيقنز أقرب إلى التحقيق منه إلى عمل التحريات أو الاستنتاجات. وبدلاً من أن يقوم بالربط بين الحقائق، يسأل، ويأتيه الرد صريحاً عما حدث لفنتري، ولماذا لا يمكنه تبرئة بوكرايت. إن ستيقنز وابن أخيه تشيك (الذي يرد اسمه لأول مرة في هذه القصة) يجب أن يذهبا إلى «الناحية الأخرى من المقاطعة» لكي يعرفا كل التفاصيل عن فينتري. ويقع منزل فينتري في منطقة جرداء موحشة. ويهددهما والد چاكسون العجوز ببندقيته، ويقوم بطردهما. وعندما يتوقفان لدى برويت، يعلم ستيقنز كيف عاشت أسرة فينتري بعزل عن الناس سنين طويلة. وما السبب؟ فيقول برويت معلقاً على الحياة التي عاشها چاكسون فينتري وحيداً حتى قبل وقوع الحادث، وحيداً من الفجر وحتى الغسق.

تلك الحياة التي عاشها جده حتى مات وهو يمسك بيده المحراث ذات يوم. وعاشها أبوه بعد ذلك حتى مات وهو في أحد حقول الذرة. ثم جاء دوره، ولكن لم يكن لديه ولد يمد إليه يده - يلتقطه من التراب حين يحين أجله.

وأخيراً يترك فِنترى المزرعة ليلتحق بعمل في مصنع لنشر الأخشاب، ليعود بعد عامين ونصف ومعه طفل صغير. ويحتفظ بخادم زنجي ليساعده في العمل في مزرعة والده، ولكنه يقوم بتربية الطفل وحده، «ويقوم بإعداد الطعام، وغسل الملابس، وإعداد الوجبات للطفل - إذ يقوم بحلب عنزة لهذا الغرض». ويرفض كل ما يعرض عليه من مساعدة، بل إنه يقوم بحياكة ملابس الطفل بنفسه، ثم يعد حقيبة ليحمله فيها إلى الحقول. إلا أن الطفل يخفى ذات يوم. ومنذ ذلك الحين وأسرة فِنترى تعيش بمنأى عن الناس جميعاً.

وعند عودة چاقين وتشيك إلى البلدة، رحب بهما إيشام كويك، ابن صاحب مصنع نشر الأخشاب الذي كان يعمل به فِنترى. كان كويك يعلم من أين أتى الطفل، وأين ذهب، ولماذا صوّت فِنترى ضد بوكرايت. ففي خلال الشتاء الأخير الذي قضاه فِنترى في المصنع أوى إلى بيته شابة كانت حاملاً في شهرها الثامن، وقد وافقت على الزواج منه قبل أن يوافيها الأجل وهي تضع وليدها. وعاد فِنترى إلى البيت ومعه الطفل الصغير كما روى روفوس برويت، وقام بتربيته حتى حضر اثنان من أقارب الطفل لاسترداده. وبالرغم من أن القانون كان في صفهما، فإن كويك يعقب بقوله: «لم تكن هذه هي المرة الأولى التي أشعر فيها أن هناك خلافاً في الطريقة التي تسير بها الأمور»، ويتبع كويك الأخوين حيث يلتقيان بفِنترى ويأخذان الطفل. وقد قاوم فِنترى والطفل معاً هذا الفراق، ولكنها خسرا المعركة قبل أن تبدأ، «فقد كان القانون في صف الطرف الآخر»، وينهار فِنترى تماماً «كما لو كانت عظامه قد استحالت إلى ماء»، وهو يواجه مطلباً لا شك فيه: «هذا هو القانون». ويلقى فِنترى بالنقود التي قدمت له لقاء رعايته للطفل جانباً.

ويأتى الرد الأخير على التحريات التى قام بها ستيفنز حين يروى كويك كيف أن باك ثورب - الذى قتله بوكرايت - هو نفسه الطفل الذى انتزع من فنترى منذ سنوات. ويقول كويك: «لم يكن فنترى ليبرى بوكرايت فيطلق سراحه»، فقد قام بقتل «ابنه». وتنتهى القصة بتأكيد سعة أفق ستيفنز. ويصر تشيك على أنه كان من المفروض أن يبرى فنترى ساحة بوكرايت حتى تحت هذه الظروف «لأن باك ثورب كان شخصاً سيئاً».

ويقول العم جافين «كلا، لا يمكن أن يحدث هذا» وقبض على ريكى بيد واحدة بالرغم من أننا كنا مسرعين، وشعاع الضوء الأصفر ينعكس على الطريق الأصفر، والحشرات تهوم فى الضوء ثم تطير مبتعدة. «لم يكن باك ثورب الرجل البالغ هو المقصود. فما كان فنترى ليتردد فى قتل ذلك الرجل - تماماً كما فعل بوكرايت - لو أنه كان فى مكانه. ولكن هناك فى جسد ذلك الشخص الوضع المتوحش الذى ذبحه بوكرايت كان يكمن شيء ما، قد لا تكون روح ذلك الصبى الصغير، ولكن على الأقل ذكراه. وبالرغم من أن الرجل الذى كان يوماً ذلك الصبى لم يكن يعلم هذا، فقد كان جاكسون ولونجستريت فنترى فقط يعرفان. لا تنسى هذا مطلقاً.. مطلقاً».

هذه القصة - وهى القصة الرابعة فى المجلد - تبرز كمرحلة تطور فى شخصية جافين ستيفنز، وإدراك تشيك مالىسون وتعلمه. ولكن ما يتعلق بهذا يرتبط بالدرجة الأولى بعزلة الشخص الدخيل على المجتمع المحلى. فباك ثورب ذلك الدخيل الذى يتسم بالعنف هو فى الحقيقة «الابن المفقود»، لأب يعيش فى عزلة عن المجتمع. وهكذا على حين يختطف ثورب أحد أفراد المجتمع المحلى، ويموت من أجل ذلك، يحاول فنترى أن يحقق العدالة الاجتماعية من أجل موته. وعلى مستوى آخر، تؤد العدالة الخارجية لو أن بوكرايت شئت كما حققت

العدالة باسترداد طفل فِنترى. وعلى أى حال، فإنه طبقاً لمعايير المجتمع، فإن ما يحدث هو عكس ذلك. ويطلق سراح بوكرايت، ولا يبقى لفِنترى شيء إلا الحزن على من فقده.

وقد فازت قصة «خطأ كيميائى» بجائزة، مثلها فى ذلك مثل قصة «الدخان». ويصفها مديرو تحرير مجلة «اليرى كوين ميسترى» الذين اختاروها للجائزة الثانية فى المسابقة التى يعقدونها للقصة سنوياً بأنها «قصة تكاد تكون بوليسية تماماً». وعلى أى حال فإن اعتبارها قصة بوليسية لا يفى موضوعها حقه: موضوع الدخيل والمجتمع المحلى. وتقع أحداث هذه القصة - مثل قصص أخرى فى هذا المجلد - فى مكان يبعد حوالى عشرين ميلاً عن قرية منعزلة يسكنه وسلى برتشل العجوز بمنأى عن المجتمع. ولكن لا بد من وجود شخص دخیل على المجتمع نفسه، ويؤدى هذا الدور جويل فلنت بطريقة كلاسيكية:

كان هو الشخص الغريب، الدخيل، القادم من الشمال إلى بلدنا منذ عامين ليكون مسئولاً عن تشغيل آلة الروليت التى تحتوى على المسدسات، والشفرات، والساعات، وآلات الهارمونيك، فى كرنفال متجول، وعندما رحل الكرنفال بقى هو. وبعد مضى أسبوعين تزوج من ابنة برتشل الوحيدة التى بقيت على قيد الحياة. وكانت فى حوالى الأربعين من عمرها، تتسم بالغباء. وحتى ذلك الوقت كانت تعيش مع والدها ذى المزاج الحاد، والطباع العنيفة، حياة أقرب إلى حياة النساك فى المزرعة الصغيرة التى كان يمتلكها.

وكان فلنت «يحكى قصصاً كثيرة عن بلاد نائية لم يرها أى من سامعيه بصوته الكسول» كان على عكس أهل المجتمع الزراعى «واحدًا من

سكان المدن؛ بالرغم من أنه لم يقيم في أى منها فترة طويلة». وذلك طبقاً لما رواه هو ولكن أهم ما في الأمر - بالنسبة لحبكة القصة - أن فلنت يعبر عن غربته «بعادة شخصية سرعان ما عرف بها في جميع أنحاء المقاطعة، حتى بين من لم يروه أبداً»:

هى تحقيره وازدراؤه لإحدى عاداتنا في الجنوب حين تمزج الويسكى بالماء والسكر. كان يفعل ذلك بدون استفزاز، وبلا أى سبب، وبدون مناسبة. كان يسمى هذا تخنثاً، مجرد شراب للأطفال. أما هو نفسه فكان يشرب الويسكى القوى الذى تقوم بصنعة محلياً من القمح دون أن يتبعه برشفة ماء واحدة.

وعلى مدى سنوات ظل المجتمع الخارجى لا يعلم شيئاً عن ماجريات الأمور فى المكان الذى يقيم فيه برتشل. فبالرغم من قلة وسائل الاتصال إلا أن «العجوز قد أبعد الناس تماماً عن منزله». وذات يوم اتصل فلنت بالعمدة ليخبره بأنه قد قتل زوجته - وتبدأ أحداث القصة. وفى النهاية يعلم القارئ أن جويل فلنت هو ببساطة الدور الأخير الذى يلعبه ساحر السيرك السيد كانوثا الذى قتل الفتاة وأباها وجويل فلنت المزعوم، حتى يستطيع أن يبيع مزرعة برتشل ويأخذ ثمنها لنفسه.

وكما يتوقع القارئ يكون چافين ستيفنز هو الشخص الذى يقوم بحل اللغز. وقد توحى القراءة السطحية للقصة بذلك طالما أن ستيفنز موجود يلحظ كل شىء طوال القصة. وإذ يرحب مدير و تحرير مجلة إليرى كوين بالقصة كعرض «يكاد يكون بوليسياً تماماً»، يبدو كما لو كان دور ستيفنز هو المحامى الذى يقوم بالتحريات، إلا أن الأمر ليس كذلك. فالقارئ يذكر أن المجتمع المحلى كله كان يعلم أن فلنت كان ينظر بإزدراء إلى عادة الناس مزج الويسكى بالماء.

وحينما يقوم هو نفسه بذلك وهو متنكر في زى وسلى برتشل العجوز، لا يكون ذلك مجرد غلطة فظيعة يقع فيها، ولكنها تبدو واضحة تماماً للجميع:

فتح الزجاجاة، وصب الويسكى في الكنوس الثلاثة، ثم وضع الزجاجاة على المنضدة. نظر حولها ثم قال: «أعطني الماء يا ولد إنه على الرف هناك». وعندما استدرت متجهاً ناحية الباب ورأته يأخذ وعاء السكر، ويضع الملعقة بداخله، تسمرت مكانى. إننى أذكر التعبير الذى ظهر على وجه عمى چاقين، ووجه العمدة أيضاً. لم أصدق عيني عندما رأيته يضع ملعقة السكر في كأس الويسكى ويقلبه. فكلم رأيت عمى چاقين، ووالده الذى كان جدى، ووالدى أيضاً قبل وفاته، وكل الرجال الآخرين الذين كانوا يأتون إلى منزل جدى ويشربون الويسكى الذى يقوم بصنعه. كنت أعلم أيضاً أنه لكى تقوم بإعداد الشراب، فإنك لا تضيف إليه السكر، إذ أن السكر لا يذوب في الويسكى، بل يبقى في قاع الكأس مثل حبات الرمل. ولكن لابد أن تضع الماء أولاً في الكأس وتذيب فيه السكر. ثم تضيف إليه الويسكى. كنت أعلم أن أى شخص مثل برتشل العجوز الذى لابد أنه رأى الرجال يمزجون الويسكى هكذا طوال سبعين عاماً تقريباً، وأنه قد مزجه وشربه بهذه الطريقة على مدى ثلاثة وخمسين عاماً على الأقل، يعلم هذا أيضاً.

ليس چاقين ستيفنز هو وحده الذى يتبين هذه الحقيقة، بل يدركها أيضاً كل فرد كان موجوداً آنذاك، وبصفة خاصة الراوية تشيك مالميسون الذى يشهد كل شئ مع الحاضرين. إن الإخلال بأحد «طقوس» المجتمع المحلى دائماً ما يجذب انتباه جميع الحاضرين، وهذا ما يحدث هنا، إلا أنه يكون أيضاً حلاً للغز جريمة قتل.

ومرة أخرى يسهم موضوع المجتمع المحلى والشخص الدخيل عليه في بناء هذه القصة. ويعلق چاقين ستيفنز على شخصية السنيور كانوفا الساحر الموهوب الذى «لم يكن بوسعه إلا أن ينضاع لموهبته

حتى لو أراد». ويلقى ستيقنز بدرس أخلاقي كما لو كان كانوا هو إيثان براند، ونظريته هي. «ما الذي يمكن أن يتولد عن موهبة مثل هذه، صقلتها الخبرة الطويلة، إلا الازدراء الهائل للإنسان؟». أما نهاية القصة البالغة الغرابة فهي:

قال العمدة: «نعم، إن الكتاب المقدس نفسه يقول في مكان ما «اعرف نفسك». ألم يقل كتاب آخر: أيها الإنسان اخش نفسك وغرورك وغطرستك وكبرياءك». لابد أنك تعلم هذا، فأنت رجل تهتم بالكتب. ألم تخبرني بأن هذا مكتوب على تيمة الحظ الموجودة في ساعتك؟ أي كتاب ورد فيه هذا القول؟

ورد العم جافين بقوله: لقد ورد فيها جميعاً. أعنى في الجيد منها. لقد قيل بأساليب عدة، ولكنه موجود.

هذه النهاية قد تكون هي السبب في هذا العدد الكبير من النقاد الذين يريدون قراءة «خطأ كيميائي» باعتبارها فصلاً في تطور جافين ستيقنز. ولكن لب القصة يتعلق بموضوعات أكثر من مجرد شخصية واحدة مهما كانت هذه الشخصية محورية في الروايات الأخرى.

وقصة «كبة الفارس» وهي أطول قصص المجموعة التي تحمل هذا العنوان - أكثرها ثراءً في عرض موضوع المجتمع المحلي والشخص الدخيل عليه. إن جافين ستيقنز وتشيك مالميسون - كما يصفهما شخص ثالث يقوم بدور الراوية - لهما وجودهما، كما أنها يقومان بدور أكبر من كل ما سبق. أما ممثلو الأدوار الأولى فهم أعضاء أسرة هاريس. ويبدأ الطفلان القصة بأن يقاطعا ستيقنز في أثناء لعبة الشطرنج. وتبدو عزلتها عن المجتمع المحلي واضحة حتى في وصفها لنفسها وظروفها:

كانا يحملان اسم هاريس، وكانا أخاً وأخته. ولأول وهلة يبدو أنها توءمان ليس بالنسبة

لغرباء، ولكن بالنسبة لأهل جيفرسون أيضًا. ولم يكن عدد الذين يعرفون أيها الأكبر سنًا يتجاوز ستة أفراد من بين جميع أهالي مقاطعة يوكناباتاوا. كانا يعيشان على بعد ستة أميال من البلدة، في مكان كان مزرعة للقطن الذي يتم تسويقه، وكذلك للذرة والحشائش اللازمة لإطعام البغال التي تعمل في مزرعة القطن - كل ذلك منذ عشرين عامًا. أما الآن فهي علامة من العلامات المميزة بالنسبة للمقاطعة: ميل مربع من الألواح الخشبية البيضاء، والأسوار التي تحيط بالحقول الصغيرة حيث كانت تروض الخيول، والاسطبلات المضاءة بالكهرباء، وما كان يومًا يعتبر منزلًا ريفيًا تحول الآن إلى شيء أصغر من بلاتوه صغير من بلاتوهات هوليوود قبل الحرب.

أما أمها ملبساندر باكوس، وهي ابنة لإحدى أسر جيفرسون العريقة، فقد تزوجت شخصًا غريبًا، ليس فقط بالنسبة لجيفرسون، ولكن بالنسبة لكل مقاطعة مسيسيبي في الشمال، وربما بالنسبة لبقية المقاطعة - على قدر علم أى إنسان.

وعلى مدى السنوات الخمس التالية فإن من أساهن عمه جيلا كاملا من العبات والحالات العوانس اللاتي عشن بعد الحرب الأهلية بخمسة وسبعين عامًا، وكن يشكن العمود الفقرى فى الجنوب للتضامن الاقتصادى اجتماعيا وسياسيًا، كن يرقبن ذلك كما ترقب قصة سلسلة تشكل أمامك.

وهكذا يرقب المجتمع المحلى شخصًا دخيلا آخر مثل آنس هولاند وجويل فلنت ينتقل إلى هناك ويستولى لنفسه على ثروتهم، إذ ما إن يمض عام واحد حتى يتوفى الجد. وفي الكريسماس يدير هاريس المزرعة بنفسه. ويرقب الناس ما يحدث:

والآن أخذ الجميع يرقبون ما يحدث، ليس فقط أهالي جيفرسون. ولكن البلاد كلها. ليس فقط... العبات والحالات العوانس، ولكن الرجال أيضًا، ليس فقط رجال البلدة

الذين تفصلهم عنهم مسافة ستة أميال، ولكن الفلاحين القادمين من جميع أنحاء المقاطعة.

كانت عائلات بأكملها تحضر في سيارات، أو عربات عتيقة يعلوها التراب، أو يحضرون فرادى على ظهور الجياد أو البغال التي انتزعوها في الليلة السابقة من المحارث، ليتوقفوا في الطريق، ويرقبوا عصابات من الرجال الغرباء يحملون آلات تكفى لشق طريق أو بناء خزان، يحرثون الحقول التي كانت يومًا مخصصة لزراعة محاصيل تدر ربحًا بسيطًا كالذرة والقطن، ثم ييذرون الحبوب التي تثبت مراعى باهظة التكاليف.

كانوا يملكون أسوار مطلية باللون الأبيض، ليجلسوا في السيارات أو العربات، أو على ظهور الجياد أو البغال، يرقبون صفوفًا متراسة من الاصطبلات شيدت بمواد أفضل بكثير من تلك التي استعملوها في تشييد منازلهم، بها كهرباء، وساعات مضئية، ومياه جارية، ونوافذ عليها ستائر، لا يوجد أى منها في منازلهم.

إن موضوع الشخص الغريب القادم إلى المجتمع المحلي، وتباين الغربة داخل ذلك المجتمع ذاته يجتمعان معًا في موقف هاريس. فالزوج الذي يسافر يوميًا بطائرته الخاصة، إلى نيو أورليانز بعد أن ينتهى من تشييد الاصطبلات، يتجه إلى إعادة بناء المنزل:

هذا يعنى أن المنزل الجديد سيشيد في نفس المكان، ولكن على مساحة من الأرض تعادل أربعة أضعاف المساحة التي يحتلها المنزل القديم الذي كان مجرد منزل من طابق واحد به غرفة واسعة تطل على الواجهة، كان المالك القديم يجلس فيها على مقعد صنع محليًا، يحتسى شرابه المفضل. وعندما انتهى هاريس من بنائه كان يشبه عبارة ضخمة من عمارات الجنوب كما نراها في السينا، إلا أنه كان يبلغ خمسة أضعافها في الضخامة. وتتعدد مسألة تدخل هاريس واستغلاله، ليس فقط لأن الأبهة التي تحيط به تبعده هو وأسرته عن المجتمع، ولكن أيضًا لأن الأسلوب

الذى يستعرض به ذلك يفوق كل أساليب المجتمع نفسه عشرات المرات - على حد تعبير أحدهم.

ويحضر لزيارة هاريس «دخلاء يتسمون بالغرابة» «في سياراتهم القاهرة اللامعة، يقودونها بسرعة فائقة في البلدة، وعلى طول الطريق - وهو مجرد طريق ريفي... بصرف النظر عما أقيم من مبان في نهايته». وكما يفعل أى إقطاعى فإن هاريس يتكفل بدفع التعويضات عن الحوادث التى يرتكبونها ويهربون، إذ أن لديه «كمية من النقود الفضية والعملات الورقية وبعض الشيكات موقعة على بياض، كلها داخل كيس من القماش السميك يتدلى من مقبض باب المنزل من الداخل فى انتظار أن يصل الفلاح أو زوجته أو ابنه قائلاً (خنزير)، أو (بغل)، أو (دجاجة)» لقد أصبحت أسرة هاريس «مصدراً آخر لدخل كل من يقطنون حول هذا الطريق الذى يبلغ طوله ستة أميال، تماماً مثل جمع العنب، أو تسويقه، أو بيع البيض».

غير أن مليسандр باكوس هاريس تبقى بمنأى عن هذا كله. وهى تسافر إلى أوروبا مع الأطفال، ولكنها أيضاً لا تصبح واحدة من أفراد المجتمع الأوروبى، ولا حتى من النخبة التى تهوى السفر. فالبطاقات البريدية التى تبعث بها إلى صديقات الصبا «قد تحمل خاتم بريد روما، أو لندن، أو باريس، أو فيينا، أو القاهرة، ولكنها ليست مشتراة من أى مدينة منها». وبدلاً من ذلك فإن مليسандр تستخدم بطاقات بريدية قديمة من الوطن، «بطاقات قديمة عفا عليها الزمن، تبعث منها همسات مشاعر وأفكار زمن ولى، تتحدى الأسماء والعناوين الأجنبية، كما لو كانت قد أخذتها من أحد أدراج المكتب فى المنزل القديم، وحملتها معها عبر المحيط». لقد سافرت مع «ملوك متوجين من

أوريا» ولكنها «لم تدرك مطلقاً أنها قد غادرت مقاطعة يوكناباتاوا». وبعد أن يموت هاريس، تعود إلى المنزل دون أى تغيير «مثل أحد أدراج المكتب العنيدة التى ظلت دون أى تغيير، أو حتى إدراك أنه يقاوم التغيير». وتبقى عضواً فى المجتمع المحلى. شىء آخر يسبب إزعاجاً أكثر من موت هاريس: «لم تكن هى الشبح، بل كان منزل هاريس الفظيع».

أما ما يجمع بين چافين ستيفنز وأبناء هاريس فهو المزيد من التعقيدات، وتعميق موضوع الشخص الدخيل على المجتمع المحلى. ويحل كابتن سياستيان جولدريز، وهو ضابط فى سلاح الفرسان الأرجنتينى، ضيفاً على مسز هاريس فى منزلها، ولكن الأطفال - وهم أنفسهم غرباء - لا يرحبون بوجود هذا الدخيل. فيقول ماكس هاريس: «إننى لا أنصور صائد الثروة هذا يتزوج من أمى». أما ستيفنز فيصف هذا الدخيل الجديد بأنه «وحيد القرن» - ولكن ما يهدد وحدة الأسرة أكبر من مجرد اختلاف اللغة بينها. وتطلع ابنة هاريس ستيفنز على المنافسة القائمة بين الضابط وبين أخيها ماكس.

ويقوم ستيفنز بدوره فى عمل التحريات بأن يتنبأ بقتل جولدريز، ثم يحول دون إتمام الجريمة بحركة مسرحية. وفيما عدا ذلك فهو يتميز بالسلبية فى هذه القصة. ويردد الراوى أن ستيفنز سوف يوضح الأحداث لابن أخيه، ولكن «يبدو أن هذه كانت السنة التى توقفت فيها عمته عن التحدث كثيراً عن أى شىء»، بل إن ستيفنز كان فى حالة «صمت». إذ ما هى علاقة ستيفنز بالموضوعات الأخرى الهامة فى القصة؟

إن مشاركة ستيفنز فى موضوع المجتمع فى آخر قصص «كبوة

الفارس» هى بالفعل أكبر منها فى أى قصة أخرى. وزواجه من مليساندر فى النهاية هو بالطبع أكثر تصرفاته اتساماً بالشخصية فى المجلد كله، كما أنه يتفق مع موضوع القصة الأكثر أهمية، إذ بإعادتها إلى المجتمع مرة أخرى يكون قد أكمل الدائرة التى سارت فيها مغامراتها. أما ما يفوق هذا أهمية من ناحية الموضوع فهو الطريقة التى تنتهى بها الفكرة، وهذا بسبب چاقين ستيفنز إلى حد ما. فدخل سباستيان جولدريز قد فتح مجالا أمام المجتمع المحلى. فهو دخل لا على چيفرسون، أو مقاطعة مسيسبى الشالية، أو حتى الجنوب فحسب، بل على الولايات المتحدة كلها. وتبرز الحرب العالمية الثانية، وهى أهم الأحداث بالنسبة للمجتمع المحلى فى زمن القصة، وذلك من خلال قرارات كل الشخصيات تقريباً. فهناك ما يذكر القارئ بصفة مستمرة بالعصر الذى تدور فيه الأحداث المختلفة: فهاريس يكون ثروته من تهريب الخمر، ثم يتجه إلى أسواق أخرى، ثم يموت عندما يطلق عليه الرصاص منافس له فى «اليوم الأول لحرب جديدة فى أوربا» عام ١٩٣٩.

ويبدو تأثير السنوات الأولى من الصراع الأوروبى على المجتمع الأمريكى فى اشتراك تشيك فى ROTC وبصفة خاصة فى خوفه من ألا يشركوه فى القتال. وهو صادق الرغبة فى ألا يبعد عن هذا الحدث، إلا أن معالجة موضوع الخدمة العسكرية باللغة التعقيد، فحين يكشف ستيفنز عن مؤامرة ماكس يضع أمام الفتى أحد اختياراتين: «إما أن ينخرط فى سلك الجندية، وإلا...» - وعلى القارئ أن يتذكر أنه منذ بداية الأحداث وستيفنز - بصفته عضواً فى هيئة التجنيد المحلية - يشغله أن ماكس لم يسجل نفسه أبداً فى سجل التجنيد - وهذا مظهر آخر من مظاهر عزل الأسرة عن المجتمع المحلى. وعلى

أى حال يعود الصبى الآن إلى المجتمع - تماماً كما فعلت أمه. وتنتهى أحداث القصة يوم سبت «كان اليوم التالى هو السابع من ديسمبر». أما جولدريز وهو آخر شخصية من خارج المجتمع فيتزوج من ابنة هاريس وينخرط فى جيش الولايات المتحدة كنفر. وهكذا على كل المستويين ينضم إلى المجتمع المحلى، وتنتهى القصة.

وبذلك تكون «كبوة الفارس» قصة الغرباء والمجتمعات المحلية ويوجد فيها چاقين ستيقنز دوراً يلعبه داخل إطار هذين الموضوعين. فإذا ما قرئت على أنها مجرد واحدة من قصص چاقين ستيقنز كان فى هذا مغالاة فى تقدير أهمية شخصية واحدة، فى حين أن متابعتها فى ضوء الموضوع الرئيسى تجعل لستيقنز ولكل من عداه من الشخصيات فى القصة أهمية كبيرة. وعلى هذا المستوى تكون قصة ناجحة.

وموضوع المجتمع المحلى والأشخاص الدخلاء عليه هو لب مجموعة «كبوة الفارس» ومصدر قوتها. فهو يبرز بوضوح فى كل القصص؛ وكل واحدة منها تصبح أقرب إلى الكمال تقنياً، وأقرب إلى القوة فنياً، إذا ما تركزت بصورة مباشرة حول هذا الموضوع. أما الأجزاء التى بها استدلال فهى تقل كلما تابعنا قراءة أعماله التى كتبها حين من نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات حتى أعماله التى كتبها حين ازداد نضجاً فيها تلا ذلك من السنين. أما چاقين ستيقنز الذى يتولى مهمة الاستدلال هذه فهو يصبح بمرور الوقت جزءاً هاماً بالنسبة للأحداث حتى تكون القصة الأخيرة حيث تعمل كل العناصر معاً فى انسجام. والقصص الست - فى مجموعها - تمثل استطلاعاً رائداً خصباً فى هذا المجال من خلال تنوع تشكيلها: فهناك الدخيل القادم من خارج المجتمع، والدخيل القادم من داخله. ومرة أخرى تمزج

القصة التي تحمل المجموعة كلها عنوانها بين النوعين في قصة واحدة عن المجتمع المحلى بصورة بلغت حد الكمال.

ويتردد موضوع المجتمعات والأشخاص الدخلاء عليها في أعظم أعمال فوكنر (مقارنة بشخصية چاقين ستيقنز بعد مرحلة أعماله الكبرى). ويذكر المرء شخصيات چوانا بيرون، ولينا جروث، وچو كريسپاس في «الضوء في شهر أغسطس»، كذلك شخصية توماس ساتين وبعدها تشارلز بون في «أبسالوم! أبسالوم!»، وكذا المجتمع المحلى وفليم سنوبس في «القرية الصغيرة». ويمكن مقارنة شخصية منك بشخصية منك سنوبس، وچاكسون فينترى ببيرون بانش، وكذلك هاريس مع ساتين. ولكن هذه المقارنات سوف تؤدي إلى نفس المشاكل التي قدمتها لنا مقارنات چاقين ستيقنز على مدى عقدين من الزمان. إن «كبوة الفارس» كتاب قائم بذاته يتكون من بعض أجزاء دون المستوى، ولكنه ككل علاقة بارزة في مجال «الشكل والتكامل» اللذين طالب فوكنر بوجودهما في جميع مجموعات القصص القصيرة، وليس مجموعاته فقط.

الفصل السادس

ويلارد موتلى: تركيب وفك «اطرق أى باب»

كان ويلارد موتلى (١٩٠٩-١٩٦٥) شديد الرغبة فى أن يكون كاتباً كبيراً، ولكن الظروف تأمرت ضده، فقد تحالفت ضده مشاكل تتعلق بنشأته، ومشاكل اقتصادية، ثم مشاكل خاصة بالنشر، لتجعل منه كاتباً ثانوياً من كتاب المذهب الواقعى الذى بطل استخدامه. وهو ككاتب أسود تناول شخصيات كلها تقريباً بيضاء، وكأحد روائى الطبقة العاملة فى أوج مجدها قد أصبح هدفاً لمشاعر الكراهية والإحباط نحو عصر مضى. وقد أصبح موتلى هدفاً لكل تلك المشاعر الغاضبة لأن روايته «اطرق أى باب» حققت أعلى أرقام للمبيعات بمجرد نشرها عام ١٩٤٧، فقد نالت نجاحاً هائلاً حتى أنها قدمت كفيلم سينمائى قام ببطولته همفرى بوجارت، ولعب فيه جون ديريك دور نك رومانو وذلك عام ١٩٤٩. هكذا نتذكر «اطرق أى باب» اليوم: بما حققته من نجاح لا كرواية جادة فقط. ولم يحظ موتلى وروايته بأكثر من نصف فقرة فى أهم كتاب تناول تاريخ الأدب فى هذه الحقبة، لم يذكر فيها شىء عن إنجازه: «ليس من العدل أن نقول إن مثل هذه الرواية تكشف عن إفلاس المذهب الطبيعى، ولكن طالما أن موتلى لم يقدم أى جديد، ولم يلق أى ضوء، فلا يسع المرء إلا أن يقول إن المذهب الطبيعى فى محنة حقيقية.

وربما كان الأمر كذلك، ولكن المشكلة فى هذا الحكم هى أنه

تأسيس على معرفة محدودة تؤدي - لسوء الحظ - إلى إقرار أن موتلي قد طُوِّع أنماطاً بالية واستخدمها لكي يقدم عملاً يحقق به ربحاً وفيراً ولكنه غير ذي قيمة حقيقية، إلا أن هذا بعيد تماماً عن الحقيقة. فبعد وفاة موتلي بستة أعوام تم اكتشاف مجموعتين هامتين من الأوراق الخاصة به: واحدة تضم ثمانية صناديق تحتوي على ملفات في جامعة ويسكونسن، وأوراق أخرى بلغ حجمها حوالي مائة قدم مكعب كانت موجودة في بدروم أحد المباني في الجزء الجنوبي من شيكاغو. وبالإضافة إلى عشرات المخطوطات التي نشرت والتي لم تنشر بعد، ومجموعة هائلة من اليوميات، ومئات الخطابات إلى المشاهير في الأدب ومنهم، فقد احتفظ موتلي بكل المراسلات الخاصة بنشر «اطرق أى باب» - وهذا يُمكننا من رد هذا القول عنه لأن تلك الرسائل هي وثائق كتابة الرواية - قصة ربع قرن من الزمان في حياة كاتب بدأ حياته بعمود للأطفال في «المدافع عن شيكاغو» وهجر تراث الطبقة المتوسطة التي ينتمى إليها بحثاً عن أعماق الحياة - وهي أيضاً وثائق فكها (its unmaking). فمن تتبّع ما تحتويه هذه الرسائل وما تؤكد مخطوطات الرواية التي تركها، يتأكد لنا أن «اطرق أى باب» هي رواية تجريبية جريئة تحولت إلى ملكية تجارية وهي تنتقل بين أيدي العديد من المؤلفين.

وفي الثلاثينات، جاب موتلي الولايات المتحدة يجمع موضوعات يكتب عنها في يومياته، ويعيد كتابة بعضها في مخطوط أسماه «مغامرة». وقد نشر بعضها في مجلة خاصة بالرحلات في ذلك الوقت. وفي ١٩٣٩ التقى موتلي بالروائي الذي كتب عن الطبقة العاملة جاك كونروي. «كان أول محترف يشجعني عندما وجدت لدى الشجاعة لأعرض

عليه فضلاً من «اطرق أى باب» التى كنت أقوم بكتابتها حينئذ». وبعد عامين، تلقى أجراً سخياً عن إحدى قصصه. وما أن تم تقديمه إلى المجتمع الأدبى المهتم بالطبقة العاملة فى شيكاغو حتى تلقى مجموعة من درجات الزمالة من مكتبة نيوبرى وچولياس روزنولد ساعدته على إكمال روايتين أخريين كان عنوان إحداها «ارحل بلا أوهام»، وقد رفضتها أكثر من عشرة من كبريات دور النشر بسبب صراحتها، قبل أن تشتريها دار مكميلان للنشر عام ١٩٤٥. ثم وضعت هذه المؤسسة تحفظات كثيرة بالنسبة لاقتصاديات نشر هذا الكتاب بعضها بسبب طوله الزائد. وقد تجاوزت أصول هذا العمل المكتوبة على الآلة الكاتبة والتى تركها موتلى بعد موته أكثر من ألفى صفحة - أى مليون كلمة. وبعد الحذف وإعادة الكتابة وتغيير العنوان قامت بنشرها فى النهاية دار أخرى هى أبلتون - سنشرى. وعلى أى حال فقد أصبح اسمها الآن «اطرق أى باب».

ورواية «اطرق أى باب» ليست هى ما كتبه موتلى. ومعظم ما يوجه إليها من نقد اليوم إنما يعود إلى ظروف النشر فى أواخر الأربعينيات. ففى ٩ نوفمبر ١٩٤٥ كتب رئيس تحرير دار نشر مكميلان، ويدهى هارولد س. لاثام إلى موتلى برغبته فى نشر «ارحل بلا أوهام»، وهى الرواية الضخمة التى وجدت طريقها أخيراً إلى مكتبه الكائن فى الشارع الخامس، بعد أن رفض الكثيرون نشرها. ولكن لاثام كان يريد إجراء بعض المراجعة كان مقرراً أن يقوم بها بالتعاون مع محرر تقوم دار مكميلان بدفع أجره لهذا الغرض. وبعد يومين كتب تيودور م. بيردى رسالة خاصة إلى موتلى مقدماً إليه نفسه بصفته ذلك المحرر وموضحاً ما بين سطور رسالة لاثام. فالنقطة التى

كانت مثار الجدل هي خوف دار نشر مكميلان على سمعتهم، فقد قال بيردى «أعتقد أنهم ما زالوا يعانون من جراء ما وجهه إلى رواية «عنبر إلى الأبد» من نقد - وليس من المبيعات». كذلك كانت له تعليقات عديدة طلب عدم نشرها حينئذ، ثم عاد فنشرها بعد ذلك بخمسة وعشرين عاماً، في ندوة مركز جمعية الأدباء الأمريكيين، فقد قال: لقد خاف المسؤولون عن التنفيذ في دار نشر مكميلان من رقابة الشرطة، «ولكنهم أيضاً كانوا قلقين إذ قد تؤدي الصورة البعيدة عن التملق التي رسمها الكتاب للحياة في شيكاغو إلى إغراض مجالس إدارات المدارس وغيرها ممن يقومون بشراء كتب مكميلان في شيكاغو والغرب، مما يؤثر على المبيعات». وبالرغم من أن المسؤولين في مكميلان كانوا يريدون «تفريغ الكتاب من الجنس»، وتغيير موقع الأحداث لكي يكون مدينة أمريكية مجهولة الاسم، فإن بيردى وعد موتلى بأنه من الممكن الإبقاء على الأمانة في هذين المجالين. وفي البحث الذي قدمه بيردى ذكر التعديلات التي قام بها.

لقد كانت المشاكل الأساسية تكمن في ميل ويل (موتلى) إلى تقديم شخصيات وأحداث ثانوية أكثر بكثير من اللازم، وأن يتعد عن نك وعن قصته. كان الحوار أكثر مما يجب، وأطول مما يجب (كان ويل يميل دائماً إلى تقديم الأحاديث بدقة ودون أى تنقيح). كان احتمال التشهير قائماً طالما أنه ذكر أناساً بأسماهم الحقيقية، كذلك فعل بالنسبة للأماكن في النسخة الأصلية من الكتاب، وأيضاً التخفيف من مشاهد الجنس واللغة المستخدمة فيها. وهي وإن كانت تبدو مقبولة الآن، إلا أنها سببت قلقاً لكل من قرأ النسخة المخطوطة.

وفي ديسمبر ١٩٤٩، أحضرت دار مكميلان للنشر موتلى إلى نيويورك حيث عكف هو وبيردى على المراجعة حتى شهر مارس. وفي شهر

أبريل كانت «نهاية عصفور» - وهو الاسم الذى أطلق على الرواية عندئذ - معدة للنشر، إلا أن نقل أحد رؤساء تحرير مكميلان، ووفاة آخر أوقف كل شيء. وقد حذر بيردى من إجراء المزيد من المراجعة. وفي الشهر التالى عندما التحق بالعمل لدى أبلتون سنشرى أخذ معه النسخة الأصلية، وفي ٢١ يونيه ١٩٤٦ طلب سامويل رابورت - وهو مدير المبيعات. موافقة موتلى رسمياً، وفي أقل من أسبوعين، في ٢ يولية، أ برق إليه بموافقة الشركة على النشر. ولكن المشاكل بدأت فور ذلك بسبب أشياء غير مألوفة فيها، إذ لم يكن من الممكن دفع مبالغ مالية مقابل السماح بنشر كثير من الأغنيات التى أراد موتلى أن يستعين بها، كذلك مقطوعات من الشعر المنشور (تشبه تلك التى تبدأ بها الطبعة المنشورة وتنتهى أيضاً). كذلك فإن إخراج مثل هذه الرواية الضخمة يحتم على الكاتب أن يقبل نسبة ضئيلة كحقوق تأليف. وقد قبل موتلى الشروط ولكن بعد أن سجل شكواه فى خطابه إلى رابورت فى ٢٩ نوفمبر ١٩٤٦ بقوله:

لما كان هذا هو كتابى الأول فلست فى موقف أطلب فيه معاملة خاصة بالنسبة لحقوقى كمؤلف. وعلى أى حال فمن ناحية المبدأ أود أن أخبرك بأنى أشعر بأن الاتفاقيات التى تنص على نسبة عشرة فى المائة مجحفة للمؤلف. فهى أقل بكثير من نسبة ١٥٪ التى نص عليها اتفاق حقوق التأليف بعد بيع ٢٥٠٠٠ نسخة، ثم ١٢٪ بعد بيع ١٢٥٠٠ نسخة. إننى أدرك تماماً ما تعرضون له من مشاكل من ناحية التكلفة والإخراج، ولكنى أعتقد أنه إذا تمكنا من أن نجعل الكتاب أقل حجماً بدرجة كافية فإنه من الممكن أن ينخفض سعره إلى ثلاثة دولارات، وتبقى حقوقى كمؤلف كما هى محددة فى الاتفاق. وبعد أن تحدثت مع تيد وقعت وأنا أشعر بشيء من الإحباط، ربما لم أكن لأشعر به لو أن لى وكيل أعمال. ولا شك أن الأرباح تزداد بنجاح الكتاب، كما أن التكاليف التى

يتكبدنا الناشر لابد أن تقل إلى حد ما مع طبع المزيد من النسخ. ولو حقق الكتاب نجاحاً كبيراً ترى هل يمكن عمل بعض التعديلات فيما بعد.

إذا كنت ستقوم بنشر كتب أخرى لى مستقبلاً فإننى بالطبع أتوقع نسبة متزايدة من حقوقى كمؤلف. كما أريد أن أوضح لك أننى بتوقيع على النسخة المرفقة من الاتفاق بقبولى نسبة ١٠٪ عن كتابى «نهاية عصفور» فإنى لن أقبل شروطاً مماثلة لهذه مستقبلاً بأى حال من الأحوال.

أرجو أن تتمكن - مع هذا التخفيض فى حقوق التأليف - من عمل دعاية خاصة للكتاب عندما يظهر فى الربيع القادم. وسوف أتحدث مع تيد فى هذا الشأن. وأمل أن تتاح لى فرصة التحدث معك ومع مستر بوينو قبل ظهور الكتاب.

آمل ألا تعتقد أنى غير مقدر لحاسك ومساندتك لكتابى، فإنى أقدرها تماماً، وقد استمتعت بالعمل معك ومع تيد.

ورداً على هذا الخطاب قيل لموتلى إن أبلتون سنشرى ستطبع ٢٥٠٠٠ نسخة على الأقل، وأن ١٠٠٠٠ دولار قد خصصت للدعاية، وهو مبلغ أكبر بكثير مما صرف على أى رواية أولى من قبل، وأن الطبقات التالية لن تكون أرخص من الأولى لأن العدد سيكون أقل. وفى هذه الأثناء كان بيردى قد طار إلى شيكاغو وساعد موتلى فى تقليل عدد صفحات الكتاب (إلى ٨٤٣ صفحة - أى ٢٥٠٠٠٠ كلمة وذلك فى ٢٦ أغسطس) بأمل مساعدته لكى يحصل على شروط أفضل لحقوق التأليف. ولكن المحاولة فشلت. واستمر عمل التغييرات فى الرواية حتى فى أثناء الطبع، وتغيير العنوان قبل أن تظهر باسم «اطرق أى باب» على رأس قائمة الكتب التى نشرتها دار أبلتون - سنشرى فى ربيع ١٩٤٧. وكان النقد بصفة عامة فى صالح الرواية، كما حققت رقماً

عاليا في التوزيع (بلغ ٣٠٠٠٠٠٠ نسخة في ١٩٤٧/١٩٤٨)، ولكن الرواية لم تكن هي نفسها التي كتبها موتلى.

إن القصة التي كتبها أصلاً وحاول أن يبيعها تحت اسم «ارحل بلا أوهام» تختلف اختلافاً جوهرياً عن الكتاب الذي نشر باسم «اطرق أى باب» حتى أن عقد أى مقارنة بين النصين هي ضرب من المستحيل. وقد ينشر النص الأصلي يوماً. أما الآن فإنه يمكن دراستها بدءاً بالكلمات الألف التي حذفت - وهي المقدمة التي كتبها موتلى لروايته ولم تنشر. وهي تكشف عما يهدف إليه بهذا الكتاب. وهي النوايا التي غلّفها الظلام ثم ألغيت تماماً في أثناء عمليات الحذف التي لا تنتهى.

مقدمة

١

لست أدري هل هذا الكتاب «جيد» أم «ردئ». ولست أدري هل هو كتاب واقعي أو كتاب عاطفي قد غلفته كلمات متمرسه؛ أهو كتاب «إباحي» أم «فني» - أيًا كان معنى كلمة «فني» - كما أني لا أعرف كيف أكتب كتابا. كل ما عرفته هو ما أردت أن أقوله - وقد حاولت. وكل ما أعرفه هو أن هذا كتاب يتسم بالصدق.

أولا: أردت أن أقول الحقيقة عنك والعالم الذي عاش فيه. وثانياً: أشعر أن الكاتب يكون أقل أهمية عندما يكتب، وعليه أن يكون طوع بنان شخصياته وليس العكس، فليس الكاتب بالذي ينتصب واقفاً يطل من عليائه على شخصياته مهما كان متعاطفاً معهم وهو يفعل ذلك. إنني أشعر أن أسلوب المؤلف، ولغته، وتعبيراته يجب أن تكون هي نفسها ما تستخدمه شخصياته في أي تصوير جاد، يعالج بيئة كاملة بها شخصية محورية واحدة تدور حولها القصة - وأنه بالضرورة لابد أن يرى بعيون شخصيته الرئيسية، وبهذا ففرصة الشخصية والقصة نفسها في أن تكون حية أفضل. وبعض الكتاب يكتبون وبينهم وبين شخصياتهم مسافة كبيرة تفصلهم عنها، وآخرون يكونون قريبين جداً منها. لقد أردت أن أكتب كجزء من الشخصية المحورية. لماذا؟ لكي أجعله أقرب ما يكون إلى الواقع، لأحاول أن أجعل القارئ يعرفه ويفهمه، ويعرف لماذا كان نك هو هذه الشخصية. حسناً، لقد كان نك شخصية هامة - ولكني أنا لم أكن. إن الأسلوب، وقواعد اللغة، والعبارات كانت ملائمة تماماً لتكوين الجمل. أما استخدام الاستدلال بدلا من الحقيقة المباشرة، والكلمات الحلوة بدلا من الجمل القصيرة فلم يكن مهما. فالمهم هو نك وكيف كان يشعر، ويفكر، ويرى، ويشم، ويتحدث، ويبدو. كان عليّ أن أقترّب من نك لأقصى حد، وأن أفكر، وأرى، وأشعر تماماً كما كان يفعل، ثم أروي القصة من وجهة نظره كلما أمكن ذلك - وهذا هو ما حاولت أن أفعله.

إن «نك» و «إيما» شخصان حقيقيَّان بكل تأكيد. وأنا لا أدعى أنى حاولت خلقها. إن «نك» فى الواقع مزيج من شابين أعرفهما، ومفهومى عن شاب ثالث. وتجارب نك فى هذا الكتاب تبدأ بتجارب الشابين الآخرين. وهما ما زالوا صبيين شكلتهما البيئة وأسلوب تناول هذا الكتاب لهما. إننى أرجو ألا يحدث لهما ما يحدث لنك. أما إيما فهى إحدى معارفى وتبلغ الثامنة والأربعين من عمرها. وقد كانت فى غاية الكرم حين أطلعتنى على تفاصيل حياتها وهى فى مقتبل العمر، وتوليت أنا مهمة «تغطيتها» أو «تعريتها» كما أريد وكما يتلاءم مع هدق. وعندما تبلغ الثامنة عشر من عمرها انفصل الواقع عن الخيال وسار كل فى مساره.

وقد علم كل من «نك» و «إيما» أنى أكتب عنها، وقد صرحا لى بأن أعيش حياتهما على هذه الصفحات. والواقع أن جميع الشخصيات الأخرى إما من أصدقائى أو من معارفى. ومعظم التجارب التى مر بها نك فى هذا الكتاب حقيقية، ومعظم الأحداث قد وقعت فعلا، بل إن معظمها يتكرر حدوثه مرات ومرات فى هذه البيئة، وفى كل ما عداها فى جميع أنحاء العالم. وعلى عكس معظم الكتاب الذين يحبون أن ينسبوا لأنفسهم عملية «الخلق» فى الكتابة، فأنا أقول بكل تواضع إننى لم أفعل هذا. إنه مشروع مشترك بينى وبين الناس الذين التقيت بهم وعرفتهم. ويجب أن أضيف أن كل ما رأيته منهم، وما قُدم أمام عينيّ فى شارع هلستيد، وشارع ماكسويل، وشارع غرب ماديسون، وعلى المقاعد، وفى إدارة المشروعات العالمية، فى الإصلاحات وفى المحاكم، على النواصى وفى الحانات - وأكثر من هذا كله كيف كان هؤلاء الناس يبدون، كل هذا أكبر من كلماتى. إن أقوالهم، والطريقة التى عبروا عنها بها، والطريقة التى تحركت بها عيونهم وقسايتهم وهم يتحدثون، والطريقة التى تحدثوا بها عن أنفسهم أكبر من أى كلمات مكتوبة.

فلنقل بوضوح: هذه قصة حقيقية. إن الحكمة من عندى - ولا شىء غيرها. هذه القصة لحمتها وسداها أحداث حقيقية، وأناس أحياء صيغت فى قالب روائى، وهذا

١٢٣

يس - بطريقة أو بأخرى - الأسلوب الذى يضطر ثلث تعداد أمة، ونصف سكان العالم أن يسلكوه فى حياتهم. إننى أسوق هذه العبارات وأود تأكيدها من أجل النوع الثانى من القراء. فهناك نوع من القراء يعلمون أن ما يرد ذكره فى الروايات الجادة مستمد مباشرة من الحياة. وهناك نوع ثان، وهو الذى ينتهى من أى رواية - مهما كانت جادة - وهو يرى أنها «مجرد رواية خيالية». مرة أخرى أكرر أن هذه الرواية ليست «مجرد رواية خيالية».

٣

إن كل كاتب صادق لا يدق قد سأل نفسه فى وقت ما: «لماذا أكتب؟ وما فائدة الكاتب بالنسبة للمجتمع؟ أليس هو أيضًا مجرد نبات متسلق؟» إنه لا يقتنع بالرد المعتاد عن الجمال من أجل الجمال، ولا بإسهامه فى مجال الثقافة. لقد خرج من برجه العاجى ليعيش مثل الناس جميعًا. ولم يكن خروجه نفيًا لذاته تمامًا. فقد لعب الاقتصاد دورًا فى ذلك، إذ لم يعد الكاتب يعيش عائلة على الملوك، والأباطرة، والأثرياء الذين يرعون الفنانين والأدباء، والذين يتملقهم بدوره. لقد أصبح لزامًا عليه أن يكسب قوته بكتابات كعمل يستغرق من وقته ثمانى ساعات يوميًا، أو فى مشروعات تقيمها الحكومة من أجل الأدباء.

ولكن السؤال ما يزال يتردد: «لماذا أكتب؟»

إن الكاتب اليوم هو شاب جاد يكتب فى فترة زمنية تقع بين حربين ويتخللها كساد اقتصادى. وهو نفسه واحد من الطبقة المتوسطة، أو الفقيرة، أو ما بينها. وقد رأى حوله كل المساوئ والظلم وعدم المساواة، وإن لم يكن هو نفسه قد جربها بالفعل. لقد رأى السلطة والمال معيارين للنجاح، فى حين قد كتب يومًا عن «التقى» والتواضع. لقد رأى الكراهية والشهوة والتحامل والجهل تنتصر، فى حين أنه قد كتب عن الأمانة والفضيلة والحب وانتصارها الدائم. أكثر من هذا كله - لقد رأى كل هذه الأشياء تهدد الناس كلما ازداد الناس فقرًا.

وقد سأل نفسه: «لماذا أكتب؟»

إن الكاتب رجل أولاً قبل أن يكون كاتبًا. وأدواته هى غيره من الرجال والنساء فى

هذا العالم. ويبدو لي أنه كاتب اليوم منذ مجيء فرويد، والعلم، والآلة التي تستخدمه، والحروب، والكساد الاقتصادي، والابتعاد عن الله، وتحطيم البرج العاجي، والاتجاهات السياسية والاقتصادية - قد اتجه إلى غيره من البشر بحثاً عن حل مشكلاته ومشكلاتهم أكثر من أى وقت مضى. إن الكاتب اليوم يرى نفسه في غيره من الناس، ويرى غيره من الرجال والنساء في نفسه. ولو كان صادقاً كرجل أولاً، وككاتب ثانياً، فلن يستطيع إلا أن يكتب عنهم، وضد كل الأشياء التي توقع الظلم بهم أو تسبب لهم أذى. ويعنى آخر فإن الكاتب يقترب من موضوعه - وهو غيره من بني الإنسان - بتواضع وفهم، مشاركاً لهم في مشاعرهم - ولكن دون أى استعلاء. وهو يحاول أن يقول الحقيقة بصراحة وبلا خوف - ولا يمكن أن يدرك صعوبة هذا الموقف إلا الكاتب الجاد.

إن الكاتب الذي يحاول استخدام قدراته بشكل جاد لابد أن يتجه - بالضرورة - إلى الحياة. فالحياة هي كل الأشياء القريبة منه، المحيطة به، في محيطه الزاخر بالتجارب والمعارف. هي الأشياء التي تجذب اهتمامه أو تدفعه دفعاً إلى الاهتمام بها. ويود الكاتب أن يقول إن كل شيء في العالم على ما يرام، ولكنه لا يستطيع. وهو بالطبع لا يختلف عن الآخرين (مهما حاول أن يكون كذلك أحياناً) إلا في حساسيته. وهو في محاولته نقل أحاسيسه إلى الآخرين كثيراً ما يجد أن القصة التي لديه ليست مسلية إطلاقاً. ومن ثم فكثيراً ما يشعر بأن مهمته، كمواطن مسئول مثله في ذلك مثل العديد من الرجال في العالم، أن يبين ما هو الخطأ في هذا العالم وأين يكمن، مغلفاً ذلك كله بغلاف من الخيال. وقد يبدو - وهو يفعل ذلك - داعياً إلى الأخلاق الحميدة، أو مصلحاً اجتماعياً، أو حتى إنساناً شاعرياً أدركه الإحباط. ورغم كل شيء فهو يكتب اليوم بصدق بصدق أكثر من أى وقت مضى. فهو لا يذهب بعيداً ليلتقي بالعامل والمغلوب على أمره والبهى والمجرم - فقد وجد نفسه واحداً منهم، مشكلاتهم وهزائمهم هي أيضاً مشكلاته وهزائمه. وهو يكتب في عالم لم يصنعه هو، ولكنه في كتاباته لا يصنع عالماً خاصاً به، أو مكاناً كله «جمال خالص»، كله فن ولا يميت إلى الحياة بأى صلة - الحياة التي يعرفها هو وغيره من البشر. ولكن بدلا من ذلك كله يهدم العالم كما هو. وهو يشعر أنه بالرغم من أن القلم ليس أمضى من السيف إلا أن كل رواية تقف ضد العالم كما هو إنما تنتزع طوبة أخرى من البناء الزائف، وأنه بهذه الطريقة يسهم في إنشاء عالم جديد. وإذا كان هذا

النوع من الكتابة هو دعاية إذن فالكاتب العصري هو داعية. وإذا كان «غير فني»، إذن فالفن - الخالص - دائماً ما كان كالتبث المتسلق ينمو على سطح الحياة والواقع. ويتلقى كل ما يكفل له البقاء والحياة من حماة الأدب الذين يطربون للثناء والتملق في مقابل منحه متعة البقاء في برجه العاجي سعيداً بترهله وبوجوده. وعلى أى حال، إذا كان هذا دعاية فلا أظن أن كل ما كتب من قبل قد خلا منها بشكل أو بآخر. فهاذا كتبوا؟ وماذا عن الكتاب العظام؟ ماذا كتبوا؟ وماذا رسموا؟ ولن؟ ولمن كانت دعاية دافنشي؟ وماذا عن العصر الفيكتوري؟ وماذا عن كتاب السينما في العصر الحاضر؟

٤

إن الشكوى من الأدب الواقعي تتركز في أنه غير مبهج. والواقعية ليست كذلك ولكن الحياة نفسها هي الخالية من البهجة. وسوف تصبح الكتابة «أجل» عندما تصبح الحياة «أجل» بالنسبة لكل الناس، وبنفس القدر من السرعة. وعندما يتحول الناس بسرعة إلى رواية يعتبرونها «مهرباً»، أو يندفعون إلى السينما، يقولون إن الكتابة الواقعية «تصيبهم بالاكئاب»، وأن الحياة فيها من السوء ما يكفي دون الحاجة للقراءة عنه، وأنهم يبحثون عن الجمال وعن «شيء من المتعة بعيداً عن الحياة». والناس يخافون أن يروا الأساء الحقيقية لمسميات مكتوبة أمامهم - كلمات هي بالتأكيد ضمن ما يعرفونه من مفردات، أو لديهم معرفة بها حتى ولو كانت معرفة واهية. لقد عشنا كأمة من المراهقين فترة أطول مما يجب، وقد كان إبعاد جمهور القراء عن الحياة أسهل مما يجب، كما تكرر هروبهم من الحياة، ومن الفهم، ومن التعاطف، ومن الرغبة في إعادة البناء بسبب الكم الهائل من الأدب الذي يكتب اليوم. إن الجمهور - حتى وهو في غمرة استمتاعه وهدهدته وتلقه بتقديم نماذج البطل الوسيم الناجح أو البطلة الجميلة ذات الجسد الرشيق ليرى نفسه فيها، يعلم تماماً أن ما يكتب ليس حقيقياً، وأنه قد اجتاز الأسوار داخلاً إلى الكرنفال، راكباً أرجوحة تطاول به عنان السماء والموسيقى الصاخبة تصدح، فإنه يدرك تماماً أنه لا شيء داخل المهرجان يماثل الحياة. ولكن الذهاب إلى المهرجان والسيرك والسينما متعة إذ نرى النساء البدينات والمهرجين المتبسمين دوماً والمرأة التي يقطعها المنشار نصفين والحواة والقوارير الملونة وغزل البنات. ففي داخل الكرنفال يكون الحرب من التفكير والحرب من الوعي الاجتماعي

والهرب من أن يرى المرء نفسه مجسداً في الفقراء والبؤساء والحيارى والمستضعفين من الأطفال في خضم السوق.

٥

وفي نفس الوقت فإن الكتاب الجادين يسجلون على الورقة الأرصفة والحصى والعرق والدم ودموع الناس الحقيقيين. إن الكتاب الجادين ينتزعون القصص من كيانهم كما لو كانت أوراما يجب أن يستأصلوها من صدورهم. أما الجمهور فهو إما أن يجعل منها أكثر الكتب مبيعاً مثل «الرداء» أو أن يحكم عليها بأنها «مجرد خيال». وهكذا يعيش أمثال توم چودز وتوماس الكبير ولوينجان وبرونو بيسيكس - يعيشون ويقاسون ويموتون على الورق، ويقوم شباب الكتاب اليوم بتقديم المزيد من الشخصيات التي تتفجر بالحياة لينتزعوا بذلك طوبة أخرى، وثانية، وثالثة من بناء عالم زائف ظالم، وليبنوا عالماً جديداً.

٦

مرة أخرى أقول إن نك رومانو ليس «مجرد خيال». لقد عرفت اثنين من نوعيته في فترة تكوينها. وأعرف أكثر من عشرين شخصاً مثله يعيشون على بعد ميل واحد من المكان الذي أكتب فيه هذا. وحتى الآن عندما أنظر من النافذة أستطيع أن أرى ليقيت مع «السجق» يقف مع صديق لي، وهو شاب صغير يمكن أن يكون نك رومانو وهو يشتري «السجق».

مرة أخرى لا أدري إن كان هذا الكتاب «جيداً» أم «رديئاً». لقد قال عنه أحد أصدقائي بعد أن قرأ جزءاً منه إنها قصة قبيحة. لا بأس! فقد عاش نك حياة قبيحة. فإذا ما كانت القصة قبيحة، إذا ما تركت عند القارئ، انطباعاً حاولت أن أنقله إليه مع التعاطف مع نك وفهمه وإدراك أنها تدور حول القارئ نفسه مثلاً تدور حول نك أكون بذلك قد نجحت. لا توجد مبالغة في أى شيء. إن السلوك والتصرفات التي تجري في الشوارع وفي الأماكن وفي الأحياء المذكورة فيه هو نفسه الموجود في تلك الشوارع والأماكن والأحياء. إن المحاولة كلها تهدف إلى رسم صورة كاملة بلا رتوش

للبيئة والأماكن التي وردت في هذا الكتاب. إنني أنصح أى شخص يعتقد - بعد قراءته للكتاب - أنى قد بالغت، أن يذهب إلى شارع غرب ماديسون، وشارع هلمستيد، وشارع ماكسويل - أو إلى محكمة، وأن يكتشف الأمر بنفسه. لقد أخبرنى أحد أصدقائى من الكتاب أنه ما أن يبدأ الأديب فى الكتابة حتى يبدأ فى التكلف. لقد حاولت أن اتحاشى أى تكلف من أى نوع. أما تجاوزى للحدود فى بعض الأماكن، فقد كان ذلك فى غمرة قلقى لكى أقدم لكم قصة هذا الحى، حى أنا. هذا هو أقصى ما أستطيع من صدق فى سرد القصة، وربما أقصى ما يستطيعه أى إنسان. كل ما يمكننى قوله هو أنه كتاب صادق.

ويلارد موتلى

الحى الذى يقطن فيه نك

١٩٤٣

وعلى أى حال فقد نشرت الرواية وحقت نجاحاً كبيراً، وسعد موتلى بنجاحها على المستوى التجارى، ولكنه ظل على رأيه بأنها رواية جادة بالرغم من أنها لم تعد إلا مجرد ظل الرواية الأصلية التى كتبها. وعندما امتدح تشارلز لى «اطرق أى باب» فى جريدة نيويورك تايمز» ذاكراً بعض التحفظات على أصالة الكتاب، انبرى موتلى للدفاع عنه فى خطاب بعث به إلى بيردى. وتبين العبارات التى استخدمها فى دفاعه، والانفعال الذى عبرت عنه، أنه بعد أربع سنوات من إجراء جراحات أدبية على روايته، فإن موقفه منها لم يتغير:

لكم أشعر بالحق يا تيد! لقد انتهيت لتوى من قراءة نقد تشارلز لى لكتابتى، ولم يعجبني مطلقاً. فلو أنه قال إن الكتاب لم يعجبه وأنه من الأفضل ألا يبذل الناس نقودهم فى شرائه لكان ذلك أفضل. كنت أستطيع أن أتفهم ذلك وأوافق عليه كراى صادق. ولكن ثناءه ولومه، كمن يقفز سوراً هنا مرة وهناك مرة، وما يوحى به ذلك،

أبعد ما يكون عن الكياسة. لقد بدأت في كتابة خطاب إليه لأقول له ذلك، ولكني فكرت أن هذا قد لا يكون أفضل شيء الآن. وبدلاً من ذلك فضلت أن أكتب إليك، ولك أن تعطيني هذا الخطاب أو أن تنشره كله أو بعضه حسبما تريد. وها هو ردى:

ربما تكون قراءاتي أقل من قراءات أى مؤلف نشر له كتاب في السنوات العشر الأخيرة أو أكثر. فمن الكتاب المحدثين قرأت بعض ما كتبه شتاينيك، وبعض ما كتبه دوس باسوس، وإحدى روايات كين. ولكني لم أقرأ شيئاً لكالدويل. ولسوء حظي فأنا واحد من أدنى الطبقة الوسطى حيث حلت السينما محل الكتب، كما قضيت جزءاً كبيراً من مطلع شبابي في الرياضة. والواقع أني أبداً لم أعلم بوجود فاريل أو دريزر (بالرغم من دراستي للغة الإنجليزية في المدرسة الثانوية) حتى انتقلت إلى الأحياء الفقيرة وبدأت التردد على هال هاوس، وكان ذلك بعد أن بدأت كتابة الرواية بفترة. كما أني لم أقرأ ستد لونيغان. وعندما كنت أكتب الرواية رفضت أن أقرأ له حتى لا أتأثر بأسلوبه. والحقيقة أن الشيء الوحيد الذي قرأته لفاريل كان مجموعة قصص قصيرة، وكان هذا منذ وقت قريب. ولم أقرأ «ابن البلد» إذ كنت خائفاً للمرة الثانية - من التأثير بها دون أن أدري. ولم أقرأ «لا تأت أيها الصباح» إلا بعد أن انتهيت من كتابي لنفس السبب. وعندما انتهيت منه قرأت كتاب دريزر «مأساة أمريكية»، وأعتقد أنه كتاب رائع. وعندما تعقد مقارنة بين كتابي وكتابه أشعر بالتواضع، كما لو كنت أشترك في عملية تزوير. شعرت بذلك أيضاً عندما تقرر في المراجعة أن تنهى الكتاب بمشهد في الحى وبسطر يقول:

«نك اطرقت أى باب في هذا الشارع». وقد رفضت الفكرة أولاً خوفاً من أن يظن القراء أني أقلد دريزر.

وفيما يتعلق بمسألة لي: فهناك بعض النقاد لديهم عادة كسولة هي أن يصنفوا الكتاب في مدارس لها «أستاذ». كان يمكن أن يكتشف حجم قراءاتي لدريزر وفاريل. في الواقع كان يمكنه أن يعرف مقدار جهلي بمعظم ما كتبا، وأن يقارن كتابي بدريزر وفاريل دون أن يستشهد بعبارات مثل «مثابة مستر موتلي على التقليد دون كلل أو ملل.. استخدامه للألفاظ في مواقف معينة على طريقة فاريل. بمعنى آخر: كان يمكنه أن يكون منصفاً في نقده للكتاب دون عقد مقارنات، ربما علم أن الكتاب الذين يهاجمون مشاكل المجتمع

قد تكون كتاباتهم متشابهة لأنهم يتجهون إلى الحياة نفسها بحثاً عن مشاكلهم، ويعيشون في قلب الفوضى، ويكون تصرفهم إزاء ذلك غاضباً صادقاً مخلصاً. وأيضاً - في أثناء الكتابة، كثيراً ما سألت دروس وساندى اللذين كانا يقرآن: «إن هذا لا يشبه أسلوب فاريل - أليس كذلك؟ وهذا ليس مثل كلام دريزر - أليس كذلك؟ إننى لا أفعل ما فعله رايت، وما فعله ألجرين - أليس كذلك؟»

ويتحدث مستر لى بعد ذلك عن «سلسلة دنيئة» من حوادث الانتحار والقتل. ولكن مسز روزفلت لم تصدم، فقد أنهت مقالها بقولها «أرجو أن يدفع هذا كثيراً من الكتاب إلى اتخاذ مواقف إيجابية في مجتمعاتهم المحلية». ولو أن مستر لى كان أكثر دقة في قراءته للكتاب لاكتشف أن هناك حادثة انتحار واحدة، وحادثة قتل واحدة.

يبدو أن مستر لى يعتقد أنه كان من الضروري إقحام علم النفس، وفرويد، على الكتاب، ولكنى لم أكن أكتب ذلك النوع من الروايات. ثم إن العوامل السيكلوجية ملازمة للقصة ولك - أليس كذلك؟ إن هوراس كيتون يعتقد ذلك كما جاء في نقده الذى كتبه في «الجمهورية الجديدة».. «ببصيرة نافذة أكثر من أولئك الذين يجدون رجال العصابات أو يلعنونهم، أوضح موتلى بطريقة ذكية السلبية اللازمة للقاتل. لقد بين أن الخوف هو الدافع الحقيقي. وقد أظهر أن وجود الشذوذ الجنسي بهذا المعدل العالى بين تلك الشخصيات التى تعانى من الخوف ليس وليد الصدفة، إن الشخصية المحورية في كتاب موتلى، ورجال العصابات في شيكاغو في العشرينيات، وفرق هتلر في الثلاثينيات، تجمعهم صفات مشتركة - اضطرابهم إلى الاندفاع نحو الخطر في محاولة لقهر القلق الناجم عن خوفهم أو سلبيتهم. وإذا كان الكتاب يقول شيئاً فهو يقول: «بث الخوف في نفوس الناس، فتجعل منهم إما مخلوقات ذليلة وإما قتلة.. لقد ذكر موتلى بكل تأكيد المشكلة النفسية التى هى نتاج الصراع الاجتماعى الذى يواجه أمريكا والعالم».

وأخيراً، يسعدنى أن أصطحب مستر لى في جولة في شيكاغو في أى وقت يحضر إلى المدينة. وسوف أطلب منه أن يرتدى ملابس قديمة وأن ينهى معاً يومين أو ثلاثة نجوب شوارع غرب ماديسون، وحول شارع ماكسويل، وشارع هالستيد. بعدئذ نغير ملابسنا ونرتدى أفخر الثياب، ونذهب إلى الأحياء الأفضل في المدينة لمدة خمس دقائق أو عشر،

عندئذ قد يعرف السبب في أن الكثيرين من المجرمين عندنا يأتون من الأحياء الفقيرة والأزقة، وقلة فقط هي التي تأتي من الأحياء الأحسن. وفي ظرف بضعة أيام يقضيها في شارع غرب ماديسون سيعرف بكل تأكيد أن روايتي ليست «محرقة لكى تتواءم مع نظرية». وسوف أقوم بتقديمه - بصفة خاصة - إلى الشبان الذين يعيشون في الأزقة، وأصطحبه إلى منازلهم، وأقدمه إلى آباءهم، وسوف يعرف أيضًا لماذا «يُتحول بعض رجال الأزقة إلى مواطنين نافعين اجتماعيًا».

هيا يا مستر لى!

قبل ذلك تحدث مستر موتلى عن عمله القادم في خطاب بعث به إلى بردى عشية نشر «أطرق أى باب». وبعد أن أشركه معه في انفعاله نتيجة للتعليقات الطيبة، وما يتوقعه من حقوق ستدفع له عن تقديمها للسينا، استطرد قائلاً:

والآن أحدثك عن كتابى الثانى. إننى طبعًا متلهف إلى كتابته، وأشهر بالتعاسة عندما أتوقف عن الكتابة. إننى أرجو أن يكون معدًا للنشر في ربيع عام ١٩٤٨. فإذا لم يكن جاهزًا في ذلك الوقت فهل تراك تعلم ما إذا كانت دار أبلتون سنشرى مستعدة لنشر مجموعة من القصص القصيرة في كتاب يتضمن بعض الصور الفوتوغرافية (إذا كان هذا عمليًا؟) عندئذ يمكن أن تنشر الرواية في نهاية عام ١٩٤٨. لقد أنفقت دار أبلتون سنشرى مبالغ ضخمة، وسوف تستمر في الإنفاق للإعلان عن «أطرق أى باب» وكذلك لبيعه. إن السوق التي فتحتها أمامى دار أبلتون سنشرى - بعد قراءة كتابى الأول - سوف تتوقع المزيد من نفس النوعية من الكتابة في الكتاب الثانى: الحركة، والإثارة والمواقف المؤثرة. عندئذ سوف أكون مدينًا للناشرين الذين كونوا لى أساءة، ومن الطبيعى أنهم سيريدون كتابًا يحتوى على نفس العناصر التي كانت سببًا في بيع الكتاب الأول. إن قصة نك - من حيث المادة - كانت تحمل هذه العناصر في داخلها. ولسوء الحظ فإن الكتاب الذى أقوم بكتابته الآن «عن الليل» لا توجد به هذه المواقف الدرامية. ولكنى أشعر بأنى لا بد وأن أكتبه. فإذا لم يكن هو كتابى الثانى، فليكن الثالث أو الرابع. إنه كتاب أعلم أنه بمقدورى أن أكتبه وأن أجعله نابضًا بالحياة. وهو يحتاج إلى أن تعاد كتابته في أجزاء كثيرة، كما سيحذف منه الكثير. وعلى أى حال مازلت أشعر أنه موضوع ضخم جيد. وقد فزت بدرجة زماله من نيوبرى (روكفلر) وروزنفلد

بناء على ما في ملخصه من قوة. وما زلت أشعر بأن قصة ديف جزء لا يتجزأ من ذلك الكتاب. إن الموضوع كله قد استحوذ علىّ تمامًا، وبلغ على تفكيرى. (أرجو ألا أبدو مبالغا).

وإذا كان موضوع الكتاب في مجمله غير مناسب في هذا الوقت - والعالم على ما هو عليه الآن - فربما يكون من الأفضل ألا أكتبه الآن. ومن ناحية أخرى، فإني سأشعر بأنى لن أكون صادقًا إذا لم أتناول في كتاباتى بعض المشكلات الكبرى.

والسؤال الآن هو: هل ستعتبر دار أبلتون - سنشرى الكتاب الثالث استمرارًا لكتاب «اطرق أى باب»؟ والكتاب الثالث هو في الواقع ما يعقب الكتاب الثانى بالرغم من أن الشخصيات الرئيسية فيه ليست هى الشخصيات الرئيسية فى الكتاب الثانى. والكتاب الثالث هذا - واسمه «اصطدنا طوال الليل» وقد ناقشته معك باختصار - يحكى عن ثلاثة شبان عائدين من الحرب، أحدهما - وهو شاعر - اختلت قواه العقلية، والثانى - وهو من صغار قيادات العمال - يعود محطًا أخلاقيًا، أما الثالث - وهو شاب من أسرة سيئة فيعود محطًا جسديًا إذ فقد ساقه فى الحرب، وهو شخص متحز، يجرى وراء منصب سياسى (ويؤازره بعض الناس الذين يريدون استغلاله من أجل مصالحهم) مستندًا إلى ما قدمه فى الحرب، وإلى فقدته لإحدى ساقيه من أجل أمريكا. ويخسر الانتخابات، وينضم إلى المسرحين، ويصبح رجعيًا ناجحًا. فى هذه الأثناء يقابل الشاعر أصدقاءه بالصد، ويقطع علاقته مع الفتاة التى أحبته وانتظرتة، ويصبح شخصًا مصابًا بجنون العظمة، ويجلس وحيدًا فى مقاهى رحيصة يكتب كلامًا نافهًا على حواشى الصحف. ولخوفه من الناس كان يخشى أن يعرض ما كتبه على أى إنسان، فكان يحشر به جيوبه. فى أثناء ذلك كان القائد العالى، وقد أصبح مدبّنًا، يهتم بكل النساء فيما عدا زوجته. وأخذ مستوى رغباته ينحدر حتى وصل إلى الاهتمام بالصبايا من طالبات المدارس. وبدا مستعدًا - عقليًا على الأقل - لاغتصاب إحداهن. وكان على وشك أن يهاجم فتاة صغيرة إلا أنه يذهب إلى اجتماع تحدث فيه حوادث شغب ويقتل. وفى خلال القصة هناك فقرات قصيرة - تشبه اللوحات - عن محاربين آخرين عائدين، وعن تصرفاتهم وأنماط سلوكهم بعد الحرب.

هذا ليس كتابًا إيجابيًا. إنه فى رأى كتاب ضد الحرب، تلعب فيه الحرب الدور

الرئيسى - دور الشرير. وسوف يكون من السهل على كتابته إذا ما وصفت المخطوط العريضة له، وسوف يتكوّن من ٣٥٠ صفحة تقريباً. وأعتقد أنه سيستغرق حوالى أربعة أو خمسة أشهر فقط لكتابته.

والتفكير فى كتابة هذه القصة يضعنى فى صراع مباشر، فأنا لا أريد أن أسبب أى إساءة إلى العمال. فهل سيكون فى مثل هذه الرواية جرح لمشاعرهم؟

إن لى أفكاراً لروايات أخرى تتصارع فى رأسى. ولكنى لا أستطيع أن أشغل نفسى بأى منها فى الوقت الحالى وأنا أرى أمامى الكتابين الثانى والثالث. يميلقان فى وجهى. وسوف أسجل بعض هذه الأفكار.

إننى بالطبع أحب أن أؤلف كتاباً فى وقت لاحق يشبه إلى حد ما قصة نك. على أن تكون الشخصية المحورية فيه فتاة يتيمة قادمة من ملجأ - كمقابل لشخصية نك. وأريد أن أكتب النوع الذى اقترحت على من الروايات - أسرة - وأكثر من ثلاثة أجيال. أريد أن أبني هذا الكتاب - إلى حد ما - على أساس حياة أمى، وأن أجعله كتاباً عن الزواج. لا من حيث كونهم زواجاً فقط، ولكن باعتبارهم جزءاً من نسيج الحياة فى مدينة كبيرة (شيكاغو)، أو فى تفسخهم من جراء الضغوط الاجتماعية والاقتصادية.

والموضوع الأساسى فى القصة سيكون كالآتى:

١ - فتاة زنجية كاثوليكية من الجنوب فى مدينة صغيرة قرب نيو أورليانز، طفولتها وشبابها المبكر والحياة فى المدينة الصغيرة، وقس القرية (وهو عجوز فرنسى). ومعارضته لموقف الناس فى الجنوب من الزواج. ثم تتزوج الفتاة وتنقل إلى شيكاغو وتلتحق بمدرسة مسائية وتنجب ولداً وبناتاً.

٢ - حياة البنت والولد (مأخوذة إلى حد ما عن أخى وأختى)، جنباً إلى جنب مع حياة الأم.

٣ - حياة الأحفاد وقد استقر بعضهم، وانهار البعض الآخر.

مرة أخرى أقول إن هذا الموضوع لم يسك بتلابيبى بعد، ولكنى أنوى الذهاب إلى أمى مرة فى الأسبوع، وأنا أقوم بكتابة الكتاب الثانى، وأدون ملاحظات عن حياتها. وهناك رواية أخرى أريد أن أكتبها عن كبار السن الذين قاموا بتربية أولادهم، فلما

١٣٣

لم تعد لهم الآن فائدة زجوا في البيوت التي يقيم فيها كبار السن. ولكن ليس لدى مادة تكفى بعد.

وفكرة أخرى تراودني لرواية من ثلاثة أقسام تدور حول «الجوانب الثلاثة للدائرة».

القسم الأول : صبي في الثانية عشرة من عمره يعتقد أن جديه هما والداه. حياته كطفل، شقيقته الأصغر منه، الناس الذين يزورونهم (منهم شقيقة متزوجة، ورجل يتردد على المنزل من حين لآخر يتضح فيما بعد أنه أبوه). وعندما يبلغ الطفل الثانية عشرة يسيء التصرف، وتخبره جدته في سورة غضب بأنها ليست أمه، ورد الفعل لديه، وسلوكه تجاههم جميعاً. ثم يعلم بعد ذلك أن أخته الصغرى هي طفلة ثانية لأمه. لا أحد يخبر الأخت الصغرى بشيء. ويقاوم هو ما يشعر بأنه معاملة مجحفة له، ثم تموت الأخت الصغرى. القسم الثاني: الصبي في الثامنة عشرة من عمره الآن. القصة تروها الجدة : كيف كانت أمه في الرابعة عشرة وأبوه في السادسة والثلاثين، كان يعيش معهم في المنزل ويلتقي بها في طريق عودتها من المدرسة. وأنهم أخذوا الرجل ليعيش معهم عندما كان الجد مريضاً بالزهرى نتيجة عدوى انتقلت إليه من امرأة ما، وبقي في المستشفى عدة أشهر، وكيف قبلوا وجود الرجل في المنزل كمستأجر لغرفة فيه حتى يستطيعوا تدبير نفقات المعيشة، ثم العار الذي لطح الأسرة، فالزواج من ذلك الرجل حتى لا يكون الطفل غير شرعي. وكيف ذهبت أمه لتعيش لدى صديق للأسرة يعمل طبيباً، وعملت لديه حتى ولد الطفل، ثم فسخ الزواج، وأخذ الجدان الطفل ليربياه كابن لها. ولم يعلم بهذا كله إلا كبار السن فقط من المقيمين في الحى. ثم كيف التقى والداه سرّاً بالفتاة، أم الولد، وكيف كانت الأخت الصغرى هي طفلة غير شرعية نتيجة لهذا اللقاء. القسم الثالث: الصبي الآن في الحادية والعشرين تقريباً، والقصة تروها أمه: كيف كان أبوه في أثناء إقامته في المنزل صديقاً لجدته (في الوقت الذي كان فيه الجد في المستشفى)، وكيف أجبرتها الجدة، بعد الطفل الثاني، على الزواج من رجل لم تكن تحبه، ولكنه سيكون زوجاً طيباً يقوم بالصرف عليها. وكيف أخذ الجدان الطفلة الثانية وقاما بتربيتها، في حين أنجب الزوجان أطفالاً آخرين. وتروى الأم القصة وكلها ضغينة يساورها إحساس لا شعورى بأنها منافسة لأُمها، وإحساس الكراهية لها كما لو

كانت تحاول أن تثير الصبي ضد الجدة.

إلا أن الصبي الذى شب ملتصقاً بجده يقاوم الأم، ويتخيل الجدة كشابة وليست كعجوز كما هى الآن. وهى كشابة فى حاجة إلى الجنس، وزوجها فى المستشفى يعالج من الزهري. ويتفهم العلاقة - على فرض أنها صحيحة، وهو ما لا يستطيع الجزم به. (وهذا تنتهى القصة والولد يزداد التصاقاً بجده).

وفى النهاية - يا تيد - فلدنى مئات الأفكار أستطيع أن أكون منها قصة عن شباب الطبقة المتوسطة (من ١٦ - ٢٣ سنة) الذين ينفصلون عن أسرهم ويحاولون أن يعيشوا حياة بوهيمية فى الجزء الشمالى من شيكاغو، ولكن ينتهى بهم الأمر بأن يصبحوا منحرفين، وإن كان نوعاً آخر من الانحراف يختلف عن انحراف نك. وحتى الآن لم تكتمل لدى الفكرة. وهى بالرغم مما فى مواقفها وحوارها من طرافة إلا أن بها رنة حزن، ولا بد أن تنتهى حياة واحد على الأقل من الشخصيات الرئيسية فيها نهاية فاجعة.

فكما ترى لدى مادة غزيرة لأقوم بتشكيلها، ولكن فكرتين فقط هما اللتان تستحوذان على اهتمامى الآن. لقد بدأت بكتابة هذا الخطاب، ولكنى انتهيت بكتابة مؤلف صغير. أرجو أن تغفر لى أنى قد أثقلت عليك بقراءة كل هذا، كما أرجو أن أعرف رأيك.

وبالرغم من أن موتلى قد قام بكتابتها كلها فى النهاية، واحتفظ بها مع أوراقه، فإنه لم يقم بنشر عشر الأعمال التى وصفها لبيردى. وفى العام التالى فازت «اطرق أى باب» بعد تعديلها بجائزة مقدارها ٥٠٠٠٠ دولار فى مسابقة للكتابة للشاشة، ولكنها سحبت بسبب الرقابة. أما القصة الثانية «اصطدنا طوال الليل» (١٩٥١)، فقد أدخلت عليها تعديلات هائلة قبل النشر. وقصته «لا تجعل أحداً يكتب مرثيتى» (١٩٥٨) هى تنمة للكتاب «اطرق أى باب» من ناحية الموضوع والنشر. وقد أمضى موتلى العقد الأخير من حياته فى

المكسيك، وكانت فترة عصيبة بالنسبة له بسبب المراجعات ورفض النشر. وقد أعيد تشكيل موضوعاته - دمج الملونين في المجتمع، والمغامرات الجنسية، والتعاطف بين البشر - لتلائم التهاجج الموجودة الآن سواء كان ذلك في مرحلة ما بعد الحرب وما صاحبها من استحياء، أو كما في حالة «ليكن النهار منصفاً» (١٩٦٦) - وهي التي نشرت بعد وفاته - بسبب المبالغة في الأسلوب. وقد أدت مأساة «ارحل بلا أوهام» إلى أن يهتم موتلى بالتدريب على أسلوب مرحلة ما بعد شتاينبك الذي تميزت به العديد من الروايات الأمريكية المعروفة، والذي فات موتلى استخدامه. إن ما كتبه موتلى في الأصل هو ما نراه في الصفحة الأولى من «اطرق أى باب»، وفي إحدى الفقرات التي توصل إلى الناشر ألا يحذفها، وفيها تتردد أصداء الانقسام الخالد في تاريخ الرواية بين الأنبياء التي تنقل ما يحدث، وبين رؤية ما يجري فعلاً، وتكون هي مقدمة المؤلف - لعدم وجود غيرها:

قبع العصفور على عامود التليفون بالحارة في المدينة.

والمدينة عالم مصغر

وهي ترتفع في القذارة، ولها أبواب عديدة تخفى وراءها الكثير،

يعيشون فيها أكثر من حياة، ويموتون فيها أكثر من مرة. كل هذا داخل جدران المدينة.

والمدينة لا تنفخ.

يفد إليها الزوار، ويروحون، ولا يرون منها إلا الساحة الأمامية.

ولكن ماذا عما يجرى في الساحة الخلفية، وفي الحارة الضيقة؟

من الذي يعلم بحياة أولئك الذين يعيشون في الحارة، وبما يشغل بالهم؟

اطرق أى باب في هذا الشارع، أى باب في هذه الحارة.

الفصل السابع

جون أبدايك - بعد «منتصف الطريق»

بدأت حياة جون أبدايك الأدبية بكتابه الأول الذى نشر عام ١٩٥٨، واستمرت حوالى ربع قرن كان من أكثر السنوات اضطراباً وتحولاً فى تاريخ أمريكا الحديث. وتشير الأحداث التى وقعت خلال الفترة التى كان فيها أبدايك يعتبر واحداً من أكبر كتاب أمريكا إلى تغيرات جوهرية فى الروح الأمريكية تمثلت فى مواجهة اضطرابات داخلية لم تعرفها البلاد فى تاريخها، وتكوين ثقافة شبابية مؤثرة، والتعاطف مع مطالب الأقلية الملونة، والتركيز بدرجة كبيرة على الحرية الشخصية. هذا بالإضافة إلى الأخلاقيات التقليدية، وتحمل المسؤولية، والتعبير عن المعارضة العنيفة للحروب الخارجية. ولا شك أن هذه العوامل كان لها أثرها على إبداع الأمريكيين، إذ أن الأدوات التى تعبر عن الإبداع الجمالى - مثل الروايات، والقصائد، والأفلام، والموسيقى، والفن - كلها أصابتها تحولات من ناحية الموضوع والشكل خلال هذه الفترات. وفى ١٩٥٨ خلال السنة الأخيرة من إدارة أيزنهاور كان ما يزال لدى أمريكا الكثير من أعمال كيرت ثوينجت، ورتشارد بروتيجان، ودونالد بارثيلم، وإشميل ريد. ولم تكن قد استمعت بعد إلى فريق الخنافس وبوب ديلان وغيرهم من الموسيقيين الذين غيروا الموسيقى الشعبية تغييراً جذرياً، تماماً كما غير ثوينجت الرواية. كان الفن الشعبى والفن البيئى والفن الإدراكى لم

يخرج إلى حيز الوجود بعد، كما لم تكن أشعار فرانك أوهارا بما فيها من أسلوب الحوار لم تنتشر على نطاق واسع بعد.

ومنذ عام ١٩٥٨ قام أبدأيك بنشر كتاب واحد في المتوسط سنوياً. وكان يستمد موضوعاته دائماً من حياة الطبقة الوسطى المعاصرة في أمريكا، وكانت أنماط حياة شخصياته قريبة من حياة الناس. وكثيراً ما كان أبدأيك يراجع نفسه فيما كتب من آراء. ففي ١٩٧١ قام بنشر جزء حديث يكمل روايته الثانية بعنوان Rabbit Redux. وفي العام الذي قبله كان قد قدم عرضاً لحياة كاتب روائي يشبهه إلى حد ما في كتاب بعنوان «بتش - كتابا». وفي ١٩٦٩ ختم هذا العقد بقصيدة «منتصف الطريق» التي احتواها كتاب كامل، وهي من الشعر الذي يتعمق فيه كاتبه في تأمل تصرفاته [وفيها استعرض أبدأيك النصف الأول من حياته، وكان آنذاك في الخامسة والثلاثين. وقد نضج جون أبدأيك وتطور في نفس الوقت الذي خرجت فيه حركة ثقافية أمريكية جديدة، وكان منهجه أن يتطور مع هذه الحركة، وفي نفس الوقت يُبقى على محافظته على التقاليد الأساسية من الناحية الفنية، وهو ما يشكل جسراً مفيداً يربط الحاضر بالماضي القريب زمنياً، ولكن البعيد من الناحية الجبالية.

وقد كانت روايتا أبدأيك الأولى «معرض ملجأ المعوزين»، وكذلك «راييت - إجر» صوراً بالغة الدقة للثقافة الأمريكية في الخمسينيات حتى إنها سرعان ما حققتا لمؤلفهما مكانته كروائي عصره. وبالرغم من تقديم «معرض ملجأ المعوزين» لعقدين من الزمان في المستقبل، فهي تعبر عن العذاب الذي يشعر به الإنسان ذو الحس المرهف عندما يواجه المادية الفارغة التي سادت خلال سنوات

حكم أيزنهاور. ويعرض لنا أ بدايك دولة صغيرة مرفهة كل مواطنيها الذين بلغوا سن التقاعد قد أشبعت رغباتهم الدنيوية باستثناء رغبة واحدة هي أهمها جميعاً: وهي خوفهم من مواجهة الموت. ويوضح أ بدايك كيف سلبت الدولة المواطنين عقيدتهم التي يراها هو العزاء الوحيد لهم عندما يواجهون الموت في كل لحظة لهم في هذا البيت. وفي هذا العالم الصغير فإن إطلاق المدير النار على قطعة ضالة (متشبهة بالحياة مثل نزلاء البيت) يكون فرصة لإصدار رأى حول نوع الحياة التي يبحث عنها المجتمع الجديد:

لم يشعر كونر (مدير البيت) بالأسف لإصداره الأوامر بقتل القطعة، فقد كان يريد أن يظل كل شيء نظيفاً، فالعالم بحاجة إلى تجديد، وهذه حقبة من التاريخ ليس بها حروب تحتاج كل شيء فتطهره، والإصلاح فيها بطيء، والأشياء العفنة تترك حتى تتحلل وتلاشى. كان عالماً نباتياً مبنياً على نظرية عضوية، مؤداه أنه ربما استطاعت النظم العتيقة وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة أن تمنح الأرض الخصب والنماء. وهكذا عندما انطلقت الرصاصة كالنغمة النشاز أسعدت إحساس التمرد الكائن في نفس كونر، وهو الشخصى المثالى الحريص على أن يفسح المجال أمام كل ما هو نقي كالبثور ليرتفع بناؤه بمجرد أن ينزاح هؤلاء العجائز. كان هذا هو ما يعمل في قرارة نفسه، أما بالنسبة للقطعة فلم يكن شعوره نحوها يتعدى الحزن.

وفي انتظارهم للموت، يتمتع هؤلاء القوم الذين يرعاهم كونر بالصحة، ولكن بلا مشاعر، إذ أن المزيد من الأطفال الذين أنجبوهم من أجل المجتمع الجديد قد سلبوهم إياها. وبالرغم من أن رواية أ بدايك الأولى حافلة بالرموز، فإن إدانته لذلك المجتمع واضحة تماماً. كما أن أسلوبه المميز الحافل بالمحسنات الذى يمكن ملاحظته للوهلة الأولى تمتد جذوره إلى نمط حياة هؤلاء العجائز الحافلة بالزخرفة، ويقابل هنا

العالم النقى المعقم الذى أراد من يتولون شئونهم أن يفرضوه عليهم. وتعتبر «راييت - إجر» اختباراً لقدرة أبدأيك فى مجال الموضوع والأسلوب. أما موقفه المعارض للمجتمع الجديد المعقم فيعبر عنه طفل من ذلك العالم هو هارى «راييت» انجستروم، وأصبح أسلوب أبدأيك المميز الوسيلة التى عبر بها راييت عن احتجاجه على عالم لم يفد منه شيئاً. ويشعر هارى الذى كان نجماً فى البيسبول فى المدرسة الثانوية، ثم أصبح مجرد بائع أدوات منزلية فى متجر صغير أنه لم تعد له قيمة أكبر كثيراً من زوجته الرثة الثياب، وشقته الحقيمة، ومبادئه المحطمة. وما من أمل فى النجاح يلوح له. وكما يتضح له مما يراه فى التليفزيون، فليس هناك مكان للمآسى فى هذه الحياة. أما الإيما الذى عمر به قلبه فى طفولته، فقد حلت محله ديانة يرفعى شئونها چاك إكليس، وهو قس يجد سعادته القصوى فى مخزن بيع الأدوية الذى يقع فى طرف المدينة حيث

الشابة ذات الشعر القصير التى تقف خلف النضد وهى عضو فى جماعة الشباب، وحيث يحببه اثنان من أتباع الكنيسة يقومان بشراء أدوية أو وسائل منع الحمل أو مناديل ورقية. وهو يشعر بالراحة فى الأماكن العامة، فيضع يديه على الرخام البارد التنظيف ويطلب آيس كريم بالصودا، مع آيس كريم بالجوز، ثم يشرب كوبين من الماء القراح قبل أن يأتيه ما طلبه.

وفى مجموعتيه النقديتين «منوعات نثرية» و«قطع منتقاة» كشف أبدأيك عن أن الدين هو أحد اتهاماته الشخصية، ففى تحليل ورطة راييت على اعتبار أنها بسبب تجريد العقيدة من محتواها الدينى فإن أبدأيك يبدى رأيه الخاص المعارض لما كان سائداً آنذاك. ويرغب راييت فى أن يكون قديساً، وفى سعيه إلى الكمال فى أموره الدنيوية البسيطة

لا يجد تعاوناً من أحد، وعلى عكس المثالية التي كانت تحكم ملعب كرة السلة في المدرسة الثانوية فإن الحياة تعج بالفوضى؛ كما أنها غير مجزية. ولا يجد أمامه أفضل من الهرب منها. وعلى غرار كتاب دنيس دى روجمون «الحب في العالم الغربي» (وقد تناوله أ بدايك بالنقد في «منوعات نثرية») فإن رايت يشك في وجوده نفسه ولا يستطيع أن يحو هذا الشك إلا بالحب. وعلى أى حال فإن نواحي النقص في هذا العالم التي كانت سبباً في إحساسه بالقلق لا تمنحه ما يثير حبه أو يبهره. ويحلل أ بدايك ما يراه رايت مثاليًا وهو أسطورة الحب وذلك في نقده لقصته «الحب علنا» لدى روجمون بقوله:

إن جوهرها هو الحب نفسه، واهتمامها لا ينصب على تملك شخص آخر عن طريق الحب، ولكن على إطالة حالة المحب الذهنية، ولا يعود الحب وسيلة لتقبل الحياة والعالم، بل سبيلا لتحديه والهروب منه.

ولكن بالرغم من فشل رايت في مسعاه مما يخلف عنه صفة البطولة، فإن أ بدايك يصر على أن الظروف المعيشية السيئة التي يحياها فقراء الطبقة الوسطى في أمريكا هي المذنب الحقيقي.

وفي «الوحش الخرافي» و«أزواج» يبحث أ بدايك موضوع الماضي والحاضر، ولكن موقفه من الحياة الذي عبر عنه من قبل في رواياته الأولى يبقى كما هو. فالخوف من الموت الذي بدأه في «رايت - إجر» وفي قصة «ريش الحمام» من المجموعة التي تحمل نفس الاسم يتردد في القصتين. وفي الحالتين فالموت أكثر من مجرد توقف الحياة العضوية، إنه خلو الحياة من الجمال ومن القيم أيضاً. وفي «الوحش الخرافي» يشعر بيتر كالدويل بالامتنان نحو والده (في الأسطورة شيرون)، ولكن نذر الفناء تتبع خطوات كالدويل الأب بما لا يقدر

على تصويره إلا القصص الماثلة حديثها وقديمها. ويرى الفتى والده المعلم موضع سخرية، وتتهاوى الأساطير:

«زيوس، سيد السماء، وملك السحب والجو».

فاسق، داعر»

عروسه هيرا، راعية الزواج المقدس»

رأيتها في المرة الأخيرة تضرب خدمها لأن زيوس لم يقرها منذ عام. أتدرى كيف مارس زيوس الحب معها للمرة الأولى؟ كان كالعصفور.

«وقال شيشرون مصححاً: كالهدهد».

«كان عصفوراً أحمر كالوجود في الساعة. أحك لي عن الآلة الأخرى. أعتقد أن

قصصهم مسلية».

وبالرغم من الثناء الذي نالته هذه القصة، إذ أعيد فيها كتابة الأسطورة اليونانية، فإن ما يؤكد إبداع أديك الحقيقي هو عكس ذلك تماماً: وهو كتابة قصة مماثلة تروى نفس الحكاية ولكن من وجهة نظره هو. ومن ناحية أخرى فإن رواية «أزواج» عادية تماماً. وقد كان موضوع الخيانة بين الأزواج من الموضوعات الشائعة في الستينيات، وهنا لا ترتبط أحداث الأزواج التي يرويها أديك بأسطورة قديمة، ولكن بما يقع كل يوم، إلا أن شخصيات أديك العصرية موجودة أبداً وسط أجواء من التزمّت. ويدرك النجار «بيت هانينا» مدى مهارتهم في حياتهم اليومية، كما يجذبه إليهم تمسكهم بتعاليم مذهبهم الديني الصارمة. ولكن هذا لا يكفي لمنعه من السقوط في حمأة التمتع بلذات الحياة التي أصابت لعنتها رايبب أنجستروم من قبل. وتضع نواياه الطيبة في خضم المتع الحسية، وهو موضوع دارت حوله كتابات أديك في العقد الأول من حياته الأدبية، ولكن الأسلوب الذي

اختاره لم يتناغم مع أخلاقيات الموضوع، وإنما حفل بإبراز الغرائز الطبيعية الكامنة في شخصياته والتي غالباً ما يكون لها تأثيرها المضاد على مستقبلهم، بل إنه يستخدم أسلوباً رفيعاً ليصف أبسط الأفعال الحسية..

فمن الأشياء التي يتميز بها أسلوب أ بدايك في الستينيات قدرته الفائقة على أن يكتب فقرة تتجاوز المائة كلمة بأسلوب نثرى تتجلى فيه حرفيته في استخدام الألفاظ، يفعل ذلك بكل بساطة، وفي الثواني التي يستغرقها انحسار ملابس العاشقين اللذين يكتب عنها. وإذا ما كان الموضوع يقتدر إلى النقاء والنبيل، فإن أسلوبه فقط هو الذي يفي بهذا الغرض، وهي كلها سمات فيها تنبؤ بالتمزق والانحيار في مجال الأدب في السنوات التالية.

أما «منتصف الطريق» فقد كانت الفرصة التي أعاد فيها أ بدايك تأكيد ما قد أصبح فعلاً أساس إبداعه. لقد تعمد أن تكون انعكاساً لذاته، وهذا في حد ذاته إحدى سمات الأدب الجديد الذي ظهر في السنوات التي صعد فيها نجم أ بدايك، وبذا يسخر العمل - بذكاء - من نفسه ومن تكوينه. وكما فعل جون بارث في «سيرة المؤلف بقلمه: رواية ذاتية» فإن السطور الأولى من «منتصف الطريق» يقدمها نفس الصوت. وتقدم القصيدة دراسة للدور الذي لعبه المؤلف وهو في الخامسة والثلاثين: هو في منتصف العمر، ينظر إلى الحاضر كما وجده. وما زال العالم مكاناً مزعجاً حتى من حيث النواحي العلمية المتخصصة. وفي الفصل الثالث، في «رقصة الأجسام الصلبة» يقول الشاعر: «لاحت الصلابة تستعصى على الفهم، تشكو الدوار» وهو قياس على الورطة الأخلاقية التي تحد شخصياته الروائية نفسها، وفيها: «إن

المثالية لا توجد إلا في الكتب المدرسية وفي الساء. إن الصلاة حالة معيبة». وكما في «الوحش الخرافي» فهو لا يستطيع أن يرى حياته منظمة تمامًا. كحياة من هم أكبر منه سناً:

أبي، كنت عجباً مثلك وأنا في الرابعة من عمري
أشعر بالقلق من الموت الذي يقترب

ولكن ليس لي إصرارك الجنوني على الصبر ولا قوة تحملك
ولا إيمانك الراسخ

أتذكر عندما كنت أعمل بجهد وأنا صغير؟

إن حياتي وقد بلغت منتصف الطريق تبدو كمجموعة مراحل حدث فيها خلل ما وضاع الربيع

إن ما يزعج الشاعر هو إحساسه العميق بانهار القيم. فيبدأ القسم الخامس - وهو الأخير - بقوله: وتحتاج البلاد موجة من الإنسانية «لقد اخترت موقعي في عالم آخر». وفي موقعه هذا تأتيه النصيحة من اللاهوت:

فلتشكر كيركجارد الذي حطم معتقدات هيجل على صخرة الحاجة للوجودية.

ولتشكر بارث الذي أوضح كيف يهرب الإيمان من تأرجح الرعب بين نعم ولا.

لقد عاش رايبيت أنجستروم في عالم ضمن عليه بالإيمان، فقضى عليه بأن يتجه إلى الشهوة، ومن ثم فإن أ بدايك يجد أنه «عندما يدخل سفر الرؤيا، يطرد إيروس - رمز الشهوة - المجنون المتعقبن بعيداً».

ولكن أ بدايك يعترف دوماً بأن هذه المشكلة سوف يقضى على توتر يرى هو فيه حياة الإنسان ذاتها. فالفناء لا يمكن أن يلتجم مع الأبدية المثالية. ويقول أ بدايك نقلاً عن كارل بارث: «إن الرب الذي يقف في نهاية طريق إنسان. ليس برب». ومن صور القس

والفاسقين التي رسمها أبدأيك في العديد من كتبه يتضح أنه يفضل ما ينادى به بارث. ويصر أبدأيك على أن «الرب الحقيقي، الرب الذي لا يخترعه الناس، يختلف تمامًا. ونحن لا نستطيع أن نصل إليه، ولكنه هو فقط الذي يستطيع ذلك» ولكن هذا الفكر نفسه أحبط فكرة «موت الرب» التي كانت سائدة في الستينيات. فإذا لم يخترع الإنسان الرب فمن الواضح أنه لا يمكنه أن يقتله. ويبقى الإبداع الديني عند أبدأيك جوهره محافظ، على عكس الاتجاه السائد في عصره. ولكن ما أن يتحرر تمامًا من تأثير المثالية، حتى تلقى فكرة «المحدود» ترحيبًا منه - وتنتهي «منتصف الطريق» بهذا الأمل:

في هذه الأثناء، دعنا نعيش كسكان جزيرة
يلتقطون ما يجدونه من ثمار على الأغصان القريبة
وكل لحظة تمر، تجد صداها على الوجوه،
لا شيء واجب الوجود، ولكنه موجود بقدرة الرب،
فلتشهد كل غروب للشمس، وحيى كل فجر
يربت بظلال كالحراب على العشب اللامع
ولتستمتع بالصباح الباكر، وبالظهيرة
بنهاية اليوم، وبالقمر.

لقد كان دور أبدأيك كروائي يبالغ في الاهتمام بجمال الأسلوب هو ترحيبه بمثل هذا الغروب والفجر، وفي «بتش: كتابًا» يعن النظر في دوره واضحًا المبادئ الأساسية الموجودة في «منتصف الطريق» موضع التجربة. وهنرى بتش ليس هو أبدأيك، ولكنه يوصف بأنه مزيج من العديد من الكتاب الجادين في ذلك الوقت: نورمان ميلر وسول بيلو وفيليب روث وبرنارد مالامود و.ج. د. سالنجر. ويصف الجزء المأخوذ

من أ بدايك نفسه بأنه «شئ لاذع، لاهوتي، خائف، فريد في سخريته». ويوجد في القصص السبع التي تكوّن هذه الرواية ما يذكّرنا بأن بتش كاتب، وقد يكون قد نصب معينه. أما موضوع البحث فهو عدم قدرته على إكمال رواية ثالثة. وبالرغم من أن نقد الذات يذكّرنا بقصيدة «منتصف الطريق» فإن حياة بتش الأدبية لا تتفق مع ما حدث لأ بدايك. أما ما يتفق معه فهو أكثر أهمية: فبتش يعتقد أن معينه قد نصب بسبب طبيعة هذا الموضوع، وأن «الواقع هو استنزاف مستمر لما هو ممكن». ولكن الأغرب من هذا هو مخاوف بتش بشأن أسلوبه الأدبي الذي يسير في خط متواز مع كتابة أ بدايك، مثله في ذلك مثل موضوعه. وإلى هنا يبتعد المؤلف نفسه صائِحًا: «هذا يكفى. لقد وصلنا - مثل بتش - إلى نقطة تبدو عندها الكلمات مخيفة، كديدان تجمعت حول جثة الواقع، تغذى وتتوالد نحن ننشد السلام في الصمت وفي الإقلال من الكلام». وقد أوصل الأسلوب والموضوع بتش إلى آخر مدى لهما: الصمت، والموت. «إن لب الموضوع، في رأيه، هو الخوف: فالموت يتربص خلف كل شئ»، هيكل عظمى حقيقى يوشك أن ينقض من خلال باب في هذه الحوائط المزيفة من الكتب». والدرس المستخلص من «بتش: كتابًا» هو أن إحدى القيم الإبداعية لدى أ بدايك وهو (الخوف) قد بلغت أقصى حدود فعاليتها بالنسبة للحضارة الأمريكية المعاصرة. فهنرى بتش - كاتبًا - قد واجه تلك الحضارة بطريقة مباشرة أكثر مما فعل أبطال أ بدايك السابقون، وهو، بالمثل، أستاذ في الأسلوب الذى كان ملاذ أ بدايك الأخير. وإذ يبدأ أ بدايك السبعينيات يكون بتش هو اعترافه بأن الكثير من القيم الجمالية لديه ربما يكون قد استنزف بفعل الزمن والظروف.

و(بتش: كتاباً) و(Rabbit Redux) ليسا من أقوى أعمال أهدايك، ولكنهما مهمان لأنهما يوضحان ما أدركه مؤلفهما من أن بعض أساليب وموضوعات الستينيات قد استنزفت على عكس ما أورد جون بارث، منذ بضعة سنوات، في مقاله «أدب الاستنزاف». ونحن نذكر أن هنرى بتش قد اشترك في بعض صفات الكثير من أهم الأدباء مثل أهدايك وبيلو ومالامود. وقد صحب نشر (بتش) ثلاث روايات لهم هي (Rabbit Redux) لأهدايك، وكوكب مستر ساملر لبيلو، و«المستأجرون» للمالامود. والكتب الثلاثة كلها متشابهة في الموضوع والأسلوب بشكل يدعو إلى الدهشة. فهي تعتمد اعتماداً كبيراً على المضمون (في وقت تنصل فيه كتاب أحدث منهم أمثال رونالد سوكنيك ودونالد بارثيلم وستيف كاتز من أى اهتمام بالمضمون على الإطلاق)، وفي نطاق النظام الجمالى الخاص بهم اشتد جدلهم من أجل عالم أكثر نظاماً (حينما كان توماس بنشون يستعرض الزيف الحافل بالفوضى في كل النظم). كانت هذه بعض المعايير التى نسبها نقاد ذلك الوقت إلى «نهاية الرواية» و«أدب الاستنزاف». أما بالنسبة لسوزان سونتاج، ونورمان ميلر، ولسلى فيدلر، ونورمان بودهوريتز، وكثيرون غيرهم من النقاد التقليديين، فإن نهاية الستينيات كانت أشبه بنهاية الرواية. وقد كتب لويس روبين «إن الاكتشافات الحديثة في مجال الطبيعة وعلم النفس السلوكى كادت أن تدمر الثقة القديمة في الترتيب الذى وضعه الإنسان لحياته». ومن ثمَّ «فليس هناك أساس متين يستطيع الروائى أن يبنى عليه آراءه - سواء كان ذلك في مجال المادة المحددة أو الفكر الإنسانى». إن المضمون، أو المعنى، بالذات في الرواية التقليدية كان فى أمس الحاجة إلى عالم مستقر.

وعندما أعاد أهدايك النظر فى شخصية رابيت أنجستروم بعد عشر

سنوات اعترف بأن الحضارة قد ألفت بظلال الخسوف عليه، فبدا تبديده لطاقاته، على حين قبل ذلك بعشر سنوات كان صورة مضادة للبطل. في عام ١٩٦٩ هو مجرد شخصية تثير الرثاء:

لقد بلغ السادسة والثلاثين، وما يعرفه الآن أقل مما كان يعرفه في مستهل حياته، الفرق الوحيد هو أنه الآن يعلم أنه لن يعرف إلا أقل القليل. فهو لن يعرف أبدًا كيف يتحدث اللغة الصينية... إن أخبار الساعة السادسة كلها عن السلام، كلها عن الفراغ: رجل أصلع يلعب بلبع صغيرة ويناور بها، ثم يتحدث مجموعة من الناس عن مغزى هذا في الخمسة سنة القادمة، ويرددون اسم كولبس كثيرًا، ولكن رابيت يرى عكس ما يرونه: لقد سار كولبس مقمض العينين، واصطدم بشيء ما، أما هؤلاء الناس فهم يرون الهدف تمامًا، وهو عدم هائل مستدير.

لقد كانت مادية الطبقة الوسطى في الخمسينيات على الأقل محسوسة يمكن تحديدها. وكان لرابيت مكانته الخاصة كرياضي مولع بالجمال. ولكن السبعينيات استعصت على فهمه بصورة أدهشته: فهو لا يستطيع أن يفهم طبيعة الفضاء، وليس في مقدوره أن يخترع أسطورة عنه. وكما يحدث لأرتور ساملر داعية الأخلاق عند سول بيلو، وهاري ليسر حرقى الأدب عند مالاود، فإن رابيت يشعر بأن الزمن قد عفا عليه. «لقد وضع لحياته قواعد يشعر أنها تتلاشى الآن». وهو أيضًا مثل ساملر وليسر في أنهم جميعًا يواجهون رموزًا للحضارة العصر الحديث: في صورة شاب أسمر له نشاط سياسي واسع، وفتاة بيضاء مكافحة. ويحاول هو أن يشرح كيف أنه هو أيضًا له صولاته وجولاته ولكن في ميادين الجمال فيقول: «إنني لا أمزح.. إن الثورة وغيرها هي مجرد طريقة للقول بأن الفوضى متعة. حسنًا، إنها حقًا متعة، لفترة، طالما أن الآخرين هم الذين يدفعون الثمن. إن

الفوضى ترف - هذا هو كل ما أعنيه». ولكن رابيت قد أساء الحكم على طاقات العصر فالتبس عليه الأمر بين سابق تبرمه وعدم رضاه، والانقلابات الفجائية والثورات التي تجتاح العالم اليوم، بالإضافة إلى هذا فإن فشل تمرده قد أثر عليه.. .. إنه يتمنى لو استطاع أن يبتعد عن الحياة كلها. لقد قضت آلة الطباعة الإلكترونية عليه مهنيًا، فأصبح بلا عمل، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح غير منتج مثل هارى ليسر، ومن طراز عفا عليه الزمن مثل مستر ساملر.

وتبين (Rabbit Redux) شيئين: أن الشخصيتين الرئيسيتين التقليديتين لدى أبداعك قد أصبحتا لا تتماشيان مع الموضوعات الجديدة في هذا العصر، وأن قصة حياته الحالية ليس بها مكونات رواية جيدة من طراز روايات أبداعك. وأفضل وصف لها أنها تجربة يقوم بها أبداعك مستخدمًا موضوعاته وأساليبه القديمة ولكن في العصر الحديث، ونتيجة التجربة هي أن هذه العناصر لا تمتزج معًا. فلا عجب إذن أن يتخذ أبداعك في كتبه الجديدة اتجاهًا جديدًا من ناحية الموضوع، وذلك حتى يُبقى على أسلوبه المميز وارتباطه بالحقائق والتجارب اليومية في الحياة الأمريكية. وتبين المجموعة التي تحمل عنوان «المتاحف والنساء وقصص أخرى» أكبر تطور حدث في كتابات أبداعك، وهو كثرة تأمله وتفكيره في الأسلوب. «إذا وضعت الكلمتين جنبًا إلى جنب فستبدو شفافيتين.. كما أن فيها نغم، وهما توحيان بالتألق والعراقة والغموض والواجب». واهتمام أبداعك أولاً بكلمات القصة التي تحمل المجموعة عنوانها، ومنها إلى الموضوع المنبثق منها، يعنى أنه قد تبنى أهم المعتقدات الخاصة بالرواية والتي سادت العقد الجديد: وهى أن الأحداث التي تصفها القصة ليست هى كل شيء ولكن المهم هو

الكلمات شكلاً وجَرساً. كما أنه شديد الإحساس بدوره ككاتب روائي. وهو باهتمامه بهذه التفاصيل مثل الأسلوب إنما يبقى له وجوده مع الكلمات بدلاً من أن يخفى وراء ستار السرد. ومثل هذا الانتقال قد استغل أسلوب أ بدايك الشديد الاهتمام بجمال اللفظ بدلاً من أن يكون عبثاً يؤدي إلى تحويل انتباه القارئ أو إلى عدم التناسق، وهو ما كان يشكو منه نقاده في المرحلة الأولى. فالأسلوب هنا هو هدف الرواية.

وتعد «المتاحف والنساء» أوسع مجموعات أ بدايك انتشاراً. وفيها أعيد طبع قصص قد سبق نشرها من قبل وترجع إلى عام ١٩٦٠، وأولها تحمل اسم «بحر لا يتغير» ويبدأ بها قسم عنوانه «أساليب أخرى»، وهي تجارب صيغت نثرًا كانت تسير عصرها بل ربما سبقته، ولكن المؤلف لم يسمح بضمها إلى أعماله التي جمعت إلا في هذا الوقت المتأخر. ويبدوها المؤلف بقوله: «إنني أكتب وأنا على هذا الشاطئ، أو فلنقل إنني كاتب على الشاطئ في وقت ما كان مثل هذا الكلام يعتبر منافياً للذوق، تماماً كما كان منظر الناس وهم في طريقهم من وإلى الحمام يعتبر من المناظر التي يجب ألا يراها أحد. ولكن هذه الصفحة تنسم بالوقاحة». - الوقاحة من الناحية السلوكية، ولكن ليس من ناحية أسلوب الكتابة، فقد جعل أ بدايك الأسلوب هو الموضوع، وهذا يحل مشكلة الاستنزاف الذي تنبأ به «بتشي»، وكان (Rabbit Redux) دليلاً عليه. إن الحيلة التي يلجأ إليها أ بدايك هي نفسها التي استخدمها جون بارت، ورونالد سوكنيك وغيرهما ممن شعروا بمثل هذا النقص مع التقاليد القديمة. وعلى أي حال فإن الإنجاز الذي حققه أ بدايك هو أنه فعلاً أستاذ في المبالغة في الاهتمام بجمال الأسلوب وتنميته - فقد كان ينتظر هذه الفرصة ليبارس مواهبه الحقيقية.

وقد استخدم أبدايك أسلوبه المنعق بطريقة جديدة، ففى إحدى القصص وهى قصة «يوم وفاة رابيت» يختار لبطله دور مصور خلاق يرى بعين خياله أشياء يعبر عنها بلغة أبدايك، وهو يلتقط «منظرًا قريبًا» للعشب والرمال والظلال مستخدمًا مرشح الأشعة فوق البنفسجية، ومحاولا أن يصوّر ما يصعب تصويره مثل «الطريقة التى يتسلل بها الظل من حبة رمل إلى حبة رمل أخرى، أو الطريقة التى تلتف بها نصال العشب حول نفسها على شكل دوائر - لكى يقتل الوقت. فهنا بدلا من موضوعات اللاهوت، يوجد موضوع جمالى بسيط يعبر عنه شخص مهنته الجمال بكلمات تتناسب مع فنه (وفن أبدايك أيضًا)، إلا أن أبدايك يكشف أيضًا عن ابتعاده عن الدين لضرورة تتناسب مع وصفه للطبيعة. وقبل ذلك فى القصة التى يحمل الكتاب اسمها يقول: «إن ما نبحث عنه عندما نذهب إلى المتاحف هو عكس ما نبحث عنه عندما نذهب إلى الكنائس حيث الإحساس بالهدوء فى هذه المزارات. ولكن فى المتاحف نحن نبحث عن أشياء لم نكتشف من قبل، ولم تمس، وهذا يملؤنا بالأمل، ويدفعنا إلى معاودة الزيارة». وهذا التمييز الذى أورده أبدايك جديد تمامًا على كتابته.

من هذا المنطلق فإن كتابتي «متاحف ونساء»، و «شهر من أيام الأحد» من الأعمال الجديرة بالدراسة. لقد أصبح أبدايك الآن مهتمًا بما فى حضارتنا من نواح علمانية أكثر من اهتمامه بمقوماتها الدينية. ومن ناحية التركيب فقد ابتعد عن السرد مؤثرًا دراسة الموضوعات المطروحة دراسة هادئة متفائلة - كما لو كانت هذه الأشياء محفوظة فى متحف. ومعظم قصص «متاحف ونساء» تتحدث عن أشياء ثابتة: حمام سباحة، أو ركن فى شارع، أو أغنية كنسية. والقساوسة الذين يؤدون عملهم على الوجه الأكمل لا يثيرون اهتمام أبدايك بنفس

الدرجة التي يثيرها قس لحقه العار (لأسباب دنيوية)، كما أنه لا يهتم بما يحدث في الكنيسة يوماً بيوم. وترسم لنا مجموعته صوراً لأشخاص كما لو كانوا موضوعات ثابتة بلا حياة، فلا شيء يحدث لهم في القصة إلا رؤية الكاتب لهم كما هم. وحين يحدث شيء ما في هذه القصص، كان الحدث بطيئاً فاتراً في أسوأ الأحوال، أو استرجاعاً للماضى في أحسنها. فشخصيات أ بدايك القديمة، والزوجان من تارلوكس، والمسافرون يومياً من بوسطن كلهم يشعرون بالتعب والحزن. أما اهتمام أ بدايك الحقيقي فيمكن في المناظر الطبيعية. وهو يخصص قصة كاملة هي قصة (Plumbing) ليحكى تاريخ منزله الذي تركه والذي يرجع تاريخه إلى أكثر من مائتي عام، وربما يبقى أكثر من بضعة مئات أخرى. ويقول في نهاية القصة: «إن كل ما حولنا سوف يبقى، ولسوف نفنى نحن».

ولقد لفت أ بدايك الأنظار إلى الموضوعات الجنسية التي تناوّلها في بدء حياته. ولكن لأن معالجة هذا الموضوع في أمريكا قد أصبح الآن أكثر صراحة وجرأة، فإن تناول أ بدايك له قد تغير. فالصراحة التامة التي تناول بها هذه الموضوعات في «راييت - إجر»... قد أكسبته شهرة مبكرة ككاتب إباحي، وربما ككاتب بذيء. ولكن كما رأينا في أعماله الأولى كان الجنس مرتبطاً بالضرورة بالدين، فلهفة راييت على الجنس الهدف منها أن تكون سبيلاً إلى الإيمان. ولكن في أحدث كتب أ بدايك فإنه يقدم الجنس كحدث دنيوي صريح كما في الثقافة الأمريكية الحالية التي تتعامل مع هذا الموضوع كعمل غريزي حيوي لا أكثر. وأول إشارة إلى هذا التغيير في موقف أ بدايك تأتي مع الفصل الأخير من «المتاحف والنساء» الذي يشتمل على قصص عديدة عن زوجين هما أسرة «ميبيل»، وكانا قد ظهرا من قبل لأول مرة في

«رجل من نيويورك» عام ١٩٥٦. والشيء المميز في هذين الزوجين هو حبهما، فقد أظهر أباديك إلى أي حد كان حبهما ثابتاً لا يتزعزع برغم كل الظروف المحيطة بهما، بل وبرغم كل الكوارث التي مرت بهما. ولكن في «المتاحف والنساء» نرى الزمن وقد فرّق بينهما، وابتداءً من «مسيرة في بوسطن» حيث تجتذب حركة الحقوق المدنية جوان ميل - وهي حركة لا تجد صدى لدى ديك - نرى الزوجين يتباعدان حتى تفرقهما شهواتهما تماماً - إذ يمتنع ديك عن الجنس تماماً بعد علاقة غرامية عابرة، في حين يحتفظ جوان بمجموعة عشاق. فالجنس ظاهرة حضارية بحتة. وفي عام ١٩٧٩ جمع أباديك كل القصص الخاصة بأسرة ميل ونشرها في كتاب. ولا عجب أن تنتهي آخر قصة منها بطلاقها.

وعندما لم يكن الجنس مرتبطاً بالحضارة بشكل واضح، كان أباديك يتعامل معه من منطلق ديني. ولكن في السبعينيات تناول موضوع قائم بذاته. ورواية «تزوجيني» التي نشرت عام ١٩٧٦ تناول نفس الفكرة بنفس الأسلوب. فالجنس لا يمثل إلا نفسه، وچيرى كونانت وسالى ماتياس عاشقان بالمعنى الحسى لا بالمعنى التجريدى. وهما يتركان أسرتيهما لأسباب تافهة، ويتضح افتقارهما إلى الحسم من وجود ثلاث نهايات مختلفة للرواية.

ورواية «شهر من أيام الأحد» هي أقصى ما وصل إليه جون أباديك من المادية في رواياته. فبالرغم من أن العديد من كتبه وقصصه بها قساوسة، إلا أن هذا هو الكتاب الوحيد الذى يلعب فيه رجل دين الدور الرئيسى. وباستثناء جميع روايات أباديك - فيما عدا «بتشى» - فالوازع الدينى في هذه الرواية هو أقلها جميعاً. ومن

أسباب ذلك أن القصة تدور حول ابتعاد القس توماس مارشفيلد عن الكنيسة من أجل علاقاته الآثمة مع عازفة الأورج في كنيسته، ومع كثير من نساء الأبرشية. ومما يدل على التغيير الذي حدث في فكر أباديك الديني تحول من شخصية كارل بارث المتعنتة إلى شخصية بول تليتس الأكثر تحرراً، وفي مقدمة «شهر من أيام الأحد» توجد العبارة التالية: «إن الروح - على المستويين الفردي والعالمي - تعني الغموض» - وهي عبارة تنم عن محتوى كل فصل من الكتاب. وتليتس - كما يعلم أباديك تماماً - كان من أتباع فردريك شايرماشر الذي كان يؤمن بالمادية. وكل ما هو روحي لا بد وأن له ما يقابله في عالم المادة. كما لو كان عالم الروح لا يمكن أن يوجد بغير ذلك. وقد رفض كارل بارث هذا الأسلوب وأصر على أن أية صلة بالعالم الدنيوي سوف تفسد كل ما في هذا الجدل من معان سامية. وقد كان اتجاه أباديك في رواياته الأولى هو تفضيل الجانب الروحي على الجانب المادي، وبصفة خاصة في رواية «راييت - إجر» على عكس القسين كروبنباخ وإكليس.

أما القس توماس مارشفيلد فليس لديه تزمة كروبنباخ ولا شغف إكليس الديني، ولكن بدلا من ذلك فقد تناول فكرة غموض الروح وعلاقتها بالمادة. وفي نفس الوقت جعل أباديك من الرواية التي يعيش فيها مارشفيلد انعكاساً ذاتياً إلى أقصى حد. فبعد الفضائح التي شاعت عنه وهو قس، ذهب ليقضى شهراً في منزل بعيد، وهناك كان يكتب كل يوم، وكانت النتيجة هو الواحد وعشرون فصلاً التي يتكون منها الكتاب، وفيها يروي قصة ضعفه وسقوطه، ولكن بطريقة فيها الكثير من استتعار الذات: «إنه لشيء ممتع أن تصنع العرائس بنفسك، ثم تقوم بتحريكها»، وهو يجد صعوبة في كتابة بعض الجمل

أو قراءتها، في حين يثيره بعضها إلى أقصى حد... ويوضح النص بالحياة تمامًا كأحاسيسه. لقد وجد أبدأيك وسيلة لبعث الحياة في كتاباته، شاركه فيها معاصروه الأكثر إبداعًا سوكنيك، وفدرمان، وكاتز. وهناك دائمًا ما يذكرنا بالنص الذي نقرؤه، ويبدد الكاتب تبعث الحياة فيه، فهو يريد أن يشهدنا على بعض ما في القصة من واقعية يكمن في النص نفسه.

ومجد مارشفيلد أن حياته المادية هي دينه، ما دام الإنجيل محظورًا عليه في هذه العزلة النفسية. وبهذا المفهوم يجد ما يبرر سلوكه في الحياة.

وهو يرى أن الأمريكي الحديث يستعيد إحساسه بقيمته، لا من الناحية الاقتصادية كفرد يسعى لكسب قوته، ولكن كفارس وبطل وشخصية بارزة - في مغامراته العاطفية عندما يترك لغرائزه العنان.

ومثل أي أديب يرى مارشفيلد أنه يشكل قصة حياته على هيئة رواية، ويحرك الشخصيات بما يتفق مع نزواته كما في أسرة العاشق الفاسق: لكم تبدو جيرو وفرانكي وچولي وباري صغارًا في نظري من بعيد. يبدوون كما لو كن عرائس ألهو بها، أضعها في هذا المشهد أو في غيره من المشاهد الحافلة بالفجور... وانظر إليهن من خلال فتحة في السقف لا تزيد في مساحتها عن رقعة الشطرنج. وتنتظر العروسة فرانكي نحوى ولكنها لا ترائي، فأنا أكبر من ذلك.

لقد أرسل، إذن، إلى ذلك المنزل لإبعاده عن العالم الذي صنعه هو وأخذ يلهو به. وصلته الوحيدة بالعالم هي مسز براين مديرة المنزل والقارئة الوحيدة لتلك الصفحات. ويكتب لها مارشفيلد قائلاً: «وإذ تقترب نهايتي يتحول كل شيء إلى بخار، يتساوى في ذلك مستقبلي وماضى، ولا يبقى صلبًا إلا أنت. أنت الوحيدة التي ما زال لك

كيانك. وأتهاوى نحوك كما يتهاوى الشهاب نحو الأرض، والمذنب نحو الشمس».

إن انتصار القس، والهدف النهائي الذى يرمى إليه خيال أبدائك هو أن يكون لكلمات مارشفيلد النصر على مسز براين. وتنتهى الرواية بسقوط مسز براين تمامًا كمن سبقتها، إلا أن هذا يتم بتأثير كلماته الآن. وسواء هوى مارشفيلد نحو الأرض كالشهاب (مثل تليتش)، أو نحو الشمس مثل المذنب (مثل بارث) فقد أثبت أبدائك قدرة الكاتب على صنع عالمه الخاص. ولم يعد القس الآن يعكس صورة عالم سهاوى، بل هو صانع لعالم حقيقى خاص به. وكسب الأسلوب الجديد المبتكر فى الرواية الجولة من خلال وجود أبدائك كواحد من أهم الروائيين الأمريكيين.

الفصل الثامن

الكتابة المسرحية عند كيرت ثونيجت

لقد اختار كيرت ثونيجت أن يتجه إلى الدراما وهو في منتصف العمر، مثل العديد من الروائيين الذين سبقوه. وسواء ثبت صدق مشاعره أم لا، فمن الثابت أن ثونيجت اعتبر أن رواية «المجزر رقم ٥» (١٩٦٩)، هي قمة ما كتبه في العشرين سنة الأولى. وبعد خمس روايات صرح قائلاً «لقد انتهيت تَوًّا من كتابي عن الحرب. أما كتابي التالي فسيكون مجرد عبث». وكان أكثر صراحة من ذلك حين قال في جامعة متشيجان: «إن الكتاب الذي انتهيت منه لتوى هو أروع ما كتبت. أما ما يليه فلن يكون إلا لهوًّا». والذي حدث هو أنه توقف عن كتابة رواية عنوانها «إفطار الأبطال» لفترة إذ كان ذهنه مشغولاً بشيء آخر، وبالتحديد بالمسرح. وكما يقول في مقدمة مسرحيته «عيد ميلاد سعيد يا واندنا جون»: «لقد كتبت هذه المسرحية وأنا في السابعة والأربعين من عمري» وقد حدث هذا في وقت اتخذ فيه مساراً جديداً على المستويين الشخصي والمهني. والمسرحية «تلت رواية «المجزر رقم ٥» من الناحية الزمنية والعاطفية» كما قال لأحد المحررين في اليوم التالي لافتتاحها. ومن ثم فحتى عندما يعود ثونيجت إلى كتابة الرواية مرة أخرى مثلاً فعل توين وچيمس وهاولز وفيتزجيرالد وهمنجواي وكثيرون غيرهم، تبقى مسرحية «عيد ميلاد سعيد يا واندنا جون» علامة على حدوث تحول في رؤيته من ناحية المضمون والشكل معاً.

وهناك أسباب منطقية لاتجاه ثونيغت إلى المسرح. ففي عام ١٩٦٩، وقيل كتابة «واندا چون» قال ثونيغت أنه يود لو أنه «جرب كتابة مسرحية» لأن «الكاتب المسرحي لا يقوم ببناء المناظر (بعكس الكاتب الروائي)، كما أنه لا يتعب كثيراً في رسم الشخصيات كما يفعل كاتب القصة القصيرة أو الرواية. فهناك من يقومون بهذه الأعمال بدلاً منه». وبالنسبة لكاتب يوصف بأنه روائي له فكر من طراز ويلز فلا شك أن الكتابة المسرحية تستهويه، فالممثلون والمخرجون ومصمموا المناظر يفعلون الكثير لتجسيد النص حتى يتدفق بالحياة. وبالإضافة إلى هذا كانت هناك أسباب شخصية: ففي كل حديث أجرى مع ثونيغت في ذلك الوقت كان يؤكد شعبية المسرح، وكان يعتبر أعضاء الفرقة «أسرته الجديدة» وليس مجرد زملائه. وطبقاً لما ورد في مقدمة المسرحية، فقد كتبها وهو في منتصف العمر «في وقت شب فيه أطفال الستة عن الطوق فلم يعودوا أطفالاً. كان وقتاً حافلاً بالمتغيرات، في وقت ودعت فيه الكثير: فمنزلى الكبير قد أصبح متحفاً يضم أطيان طفولة ولت، وأطيان شبابي أنا أيضاً الذي ولّى هو الآخر». وتشير بعض المقتطفات التي كتبها بخطه أن تلك الفترة كانت حافلة بالاضطرابات الشديدة على المستوى الشخصي. ففي تعليق مازال موجوداً في النص يقول ثونيغت: كان من المفروض أن أكون شخصاً يجيد استخدام يده اليمنى، ولكنني وجدت أني أستخدم اليد اليسرى أكثر من اليمنى، حتى أصبحت اليد اليسرى هي التي أستخدمها في أغلب الأحيان. وسألت أخى الأكبر عن الأمر، فقال إني كنت دائماً أجيد استخدام يديّ معاً حين كنت طفلاً صغيراً، وأنهم قد علموني أن أعتمد أكثر على يدي اليمنى. قلت له: إنني أعسر الآن، كما أني نفضت يدي من كتابة الروايات، وأقوم - بكتابة مسرحية الآن. ومن الآن فصاعداً لن أكتب إلا المسرحيات.

إن الفكرة التي أراد فونييجت أن يحولها إلى مسرحية. وهى نفس الفكرة التي كانت محور حياته، وتلت «تفكيره» عن « منجزر رقم ٥»، وهى النزعة السلمية. لقد تساءل فونييجت فى ذلك العمل، كما تساءل - ضمناً - فى كل رواياته التي كتبها منذ عام ١٩٥٠: «ما رأيك فى المذابح؟» وفى محاولة للرد على هذا التساؤل قام فونييجت بتغيير القيم الاجتماعية (كما فى بيانو العازف» وفى «ليحفظك الله يا مستر روزوتر«)، كذلك فلسفة الإنسان والإله كما فى Mother Night، وفى «مهد القطة» بل حتى فلسفته عن الزمان والمكان كما فى «The Sirens of Titan» و«المجزر رقم ٥». إلا أن رواياته لم تتضمن حلولاً ملموسة لأنه «ليس هناك ما يقال عن المذابح»، فكل شيء «متشابك مشوش»، ولا شيء له معنى إلا إذا شاركها يبلى بلجريم تصوراته عن الموت الذى هو وسيلة فونييجت لأن يعيد تشكيل عالمه، حيث الزمن نسبي، وحيث يمكن تجاوز الكوارث وكأنها لم تكن.

وتبدأ مسرحية «عيد ميلاد سعيد ياواندا جون» بنفس المشكلة. وفيها يقدم فونييجت الكولونيل لوسليف هاربر وهو الرجل الذى ألقى القنبلة الذرية على مدينة نجازاكى «فتقضى على أربعة وسبعين ألف نسمة فى لمح البصر»، ويصوره فونييجت فى صورة الشخص العاجز تماماً عن التحدث فى هذا الموضوع، فإذا ما سئل كان رده الوحيد «لست أدرى»، وعلى أى حال كان هناك قاتل آخر يجيد التحدث هو هارولد ريان الذى «قتل جوالى مائتى شخص فى عدة حروب - كجندى مرتزق» كذلك «بضعة آلاف من الحيوانات - كرياضة». ومثلاً حدث مع أوديسيوس ومن معه يظل ريان مفقوداً طوال ثمانى سنوات، ثم يعود مع هاربر ليجد منزله يعج بالرجال الذين

يخطبون ود زوجته، وهى على وشك الزواج من طبيب، وهو أحد دعاة السلام. ولكن على عكس أبطال ثونيجت الآخرين فإن ريان وهاربر لا يغيران العالم، ولا يعيدان تشكيله. فقد أفزعهما أن العالم قد تغير فعلاً. ويشعر هاربر بالفارق الذى عجز عن أن يعبر عنه، فهو يسأل ريان «أعلم ما الذى يزعجنى؟» إنها تلك الصور العارية المنشورة فى مجلات هذه الأيام؛ كما تدهشه الألفاظ البذيئة التى أصبحت متداولة، فيقول «لا بد وأن شيئاً هائلاً قد حدث ونحن بعيدون عن البلاد». ويتحدث عن السبب وقد راودته الشكوك فى أن «شيئاً هاماً مرتبطاً بالجنس لا بد أن يكون قد حدث ونحن بعيدون». وهو أيضاً يتأثر بهبوط الإنسان على سطح القمر، إلا أن ريان هو الذى يعلق على ذلك بقوله: «القمر - إنها البطولة الجديدة. يضعون شخصاً ريفياً غيباً فى إحدى أواني الضغط، ويغلقونه عليه، ثم يطلقونه صوب القمر». فها هى الأيام تثبت أن البطولة كما عرفها ريان قد انتهى زمنها، وحدث تحول فى الجنس كمقدمة لتحول أكبر، وعلى ريان الآن أن يواجه اختباراً لما لديه من قيم أخلاقية يضعه فيه مجتمع سبقه على طريق التطور.

ويواجه ريان تغيراً فى بيته، مثله فى ذلك مثل البطل العائد أوديسيوس. فهناك اثنان يخطبان ود زوجته، أحدهما شخصية ضعيفة غير مؤثرة هو هيرب شاتيل بائع المكانس الكهربائية، والآخر عقلية جبارة وهو الدكتور نوربيرت وودلى. أما زوجته بنيلوبى فقد تغيرت هى أيضاً، وحصلت على درجة الماجستير فى الأدب الإنجليزى. وقد علق ريان على ذلك بقوله: «يا للأسف! إن تعليم أى سيدة جميلة مثل سكب العسل داخل ساعة سويسرية أنيقة، فكل شىء فيها يتعطل». وعندما واجه زوجته برأيه هذا مضيفاً إليه قوله: «إن جسد المرأة يجب

أن يمنحك الإحساس الذي تمنحه زجاجة الماء الساخن وقد امتلأت بالقشدة السخية» - اعترضت بنيلوبي وقالت: «إنك تجعلني أشعر بأني بلا كرامة». لقد تغيرت منذ أن التقى بها في أحد المطاعم التي يستخدمها الرواد وهم جلوس في سياراتهم، والتقطها تمامًا كما لو كانت أحد الطلبات التي طلبها يومها. وتعرف هي بقولها: «عندما كنت أعمل بذلك المطعم لم أكن آبه بشيء، أما الآن فقد استيقظت مشاعري، وأصبح لدي آرائى، وحصيلة من المعلومات. إننى أعرف أكثر من ذى قبل - وكثير مما أعرفه له علاقة بك أنت». إن حساسيتها هي في الحقيقة نوع من رقة الشعور، وإدراك لأن «مفهوم البطولة» قد تغير. وحين تعبر بنيلوبي عن رأيها هذا يبدأ كولونيل لوسليف هاربر في اكتشاف هذه المشاعر بنفسه. فيبعد أن حطم صديقه بريان قيثارته التي تجاوز عمرها مائتى عام، عبر عن مشاعره بهذه الكلمات:

.... أخذت أفكر بعد أن حطمت أنت ذلك الشيء. قلت لنفسى: «يا إلهى! - ربما استطعت أن أبدأ من جديد» لقد كان تحطيم ذلك الكمان شيئاً صبيانياً، فهى لم تكن ملك وودلى وحده، بل ملك كل فرد. كان من الممكن أن يبيعه لى، فأسعد به، ثم أبيعه لغيرى، فيسعد به هو أيضاً.

وبالإضافة إلى هذا المبدأ الجديد تمامًا، مبدأ المحافظة على كل ما يبعث بالبهجة، يقول هاربر إنه لم ينجح في تحقيق البطولة الحقيقة حين وافته الفرصة في نجازاكى: «لو أنى لم أفعّلها! لو أنى قلت لنفسى: سأترك كل هؤلاء الناس يعيشون». ويشرح الأمر لريان بقوله: «من الممكن أن تكون أنت صانع هذه القيثارة بالرغم من أنك لا تعرف كيف تصنع قيثارة، فقط لو أنك لم تحطمها. كان من الممكن أن أكون أنا أباً

لكل أولئك الناس في نجازاكي، بل وأما لهم أيضاً - فقط لو لم ألق تلك القنبلة». وتكمل بنيلوبي صورة التحول حين تقول لزوجها: «إن الأبطال الجدد هم أولئك الذين يرفضون القتال».

ولا يستطيع ريان أن يفهم. فالعالم يبدو له كما لو كان قد انقلب رأساً على عقب، ومفاهيمه التي كانت تبدو منطقية قد انعكست. ويواجه ثونيغت نفس التحدي حين يبين للمشاهدين كيف أن عدم القتال بطولية، وكيف أن عدم القتل عمل بناء. ويكون الحل الذي وضعه درامياً حين يجعل بعض الأحداث تقع في العالم الآخر حيث يجعل عدة شخصيات (بما فيها واحد قتله ريان) يناقشون المثل التي تقود سلوكنا على الأرض. وفي هذا تتحدث واندا چون - وهي طفلة في الثامنة من عمرها، جميلة مثل شيرلى قبل - فتقول:

أنا أدعى واندا چون. كان من المفروض أن يكون اليوم هو عيد ميلادي، ولكن سيارة لنقل الآيس كريم قد صدمتني قبل أن أقيم الحفل. وأنا قد توفيت الآن. لقد صعدت إلى السماء. وهذا هو السبب في أن والدي لم يحضرا تورتة عيد ميلادي من البائع. إنني لست غاضبة من سائق الشاحنة، بالرغم من أنه كان ثملاً حين أصابني. إنني لم أتألم كثيراً، بل إن الألم لم يكن بأكثر مما تسببه لدغة النحلة. أشعر بالسعادة هنا، وأجد متعة كبيرة في ذلك. إنني سعيدة لأن السائق كان ثملاً، فلو لم يكن كذلك لما ذهبت إلى العالم الآخر قبل سنوات وسنوات. عندئذ يكون على أن أذهب إلى المدرسة الثانوية أولاً، ثم إلى كلية التجميل، وأن أتزوج وأنجب أطفالاً. أما الآن فما عليّ إلا أن ألعن وألعب، وفي أي وقت يحلو لي أن أتناول «غزل البنات» أستطيع أن أفعل ذلك. وكل من هنا سعداء - الحيوانات، والجنود، والناس الذين أعدموا بالكهرباء. كلهم سعداء بالسبب الذي بعث بهم إلى هنا. فلا يوجد واحد غاضب. كلنا مشغولون باللعب. فإذا كنت تفكر في قتل شخص ما، فلا تقلق، وافعل ما تريد، وستجد ذلك

الشخص ممّنّا لك. والجنود هنا يحبون الشطايا والدبابات والسونكى وكل ما جعلهم ينعمون باللعب طول الوقت - ويشرب البيرة أيضًا.

أما شريكها في اللعب فيدعى الميجور سجفريد فون كونجسوالد «وحش يوغوسلافيا» الذى كان ضابطاً بحرياً نازياً قتل من الرجال أكثر مما قتل ريان، قبل أن يقوم ريان نفسه بخنقه. ولكن كل شيء هنا يغتفر، فالكل يلهون ويمرحون: هتلر وألبرت أينشتاين وموزار وجاك السفاح».

وتبدو رؤية فونيجت للسماء مسلية، حتى نكتشف إنها ليست رؤيته إطلاقاً، وإنما هى ما يراه هارولد ريان ليستخدما كمبرر لجرائمه. فهو يعلق على موت حماة هاربر بقوله: «بأنها فى السماء الآن، لا تسمع شيئاً، بل تعيش فى سعادة تامة. ولا يوجد ما هو أفضل من هذا». وقد اتخذ لوسليف هاربر هذا الموقف الأخلاقى نفسه فى نجازاكى - «لقد أرسلتم إلى السماء» - ولكنه يعترف الآن قائلاً: «لا أظن أن هناك سماء». وتناقش بنيلوى هذا الأمر مع ريان فتقول إن فكرته عن الشرف «تدور حول الموت. فأنت حين تتحدث عن أولئك الذين قتلتهم واحداً واحداً فأنت لا تكتفى بالحديث عن قتلهم، بل إنك شرفتهم بالموت. هارولد - ليس شرفاً أن تموت مقتولاً». ووجهة نظرها هى أنه «بمجرد موت، انعدام الحياة - وليس هذا شرفاً على الإطلاق». أما السماء كما يتخيلها ريان فهى شيء مختلف. وإذا كان لدى النظارة شك فى نوايا فونيجت، فما عليهم إلا أن يلقوا نظرة على برنامج المسرحية كما وضعه المؤلف، وفيه تبدو كعكة عيد ميلاد واندنا چون وقد أطاحت بها مذراة الشيطان فألقته بعيداً عن مكانها. لقد كان ريان هو الذى قلب القيم رأساً على عقب، وكل ما فعله فونيجت فى روايته هو أنه قد نسق بينها.

وحقى يستكمل فونيجت نقده لريان وكل ما يمثله، فهو يقدم بعض المشكلات التى تثير المناقشة، إذ تكشف ميلدريد ريان - وكانت الزوجة السابقة لهارولد - النقاب عن أن صولاته وجولاته الغرامية لم تكن إلا مجرد أوهام فى معظم الأحوال، كما أنه يصور هيرب شاتيل كشخص يعانى من الشذوذ. ولكن البناء الدرامى وتشكيل الفكرة هما المقياس الحقيقى لنجاح فونيجت. والمشكلة الذاتية التى يعترف بها فى رواياته، وهى عدم القدرة على التعبير عن الإحساس بالمذبحة، تبدو واضحة فى شخصية لوسليف هاربر، فينتهز فرصة تلغمه فى الكلام ويجعل من ذلك سمة إيجابية لا سلبية فى المسرحية. أما هارولد ريان فهو أيضاً يتعثر، وتعثره جزء لا يتجزأ من القصة - فهو بقيمه البالية يعجز حتى عن تصويب رصاصة إلى نفسه لينتحر.

وعلى أى حال فإن أهم تطور حققه فونيجت لا يكمن فى شخصياته، وإنما فى العالم الذى يعيشون فيه. ففى رواياته السابقة كان العالم هو الشرير إذ يضع حدوداً أمام الإنسان تتمثل فى قوى أكبر منه مثل التكنولوجيا أو استعداده الفطرى للشر أو الحقائق البسيطة المرتبطة بالزمان والمكان. ولكن «عيد ميلاد سعيد يا وانداجون» ابتكار جديد فى المضمون والشكل معاً لأنها أول مرة يجعل فيها فونيجت العالم خيراً. وهناك أبطال آخرون صنعهم فونيجت - مثل بول بروتيوس، ومالاكى كونستانت، وهوارد كامبل، وجون (فى قصة «مهد القطة»)، وإليوت روزوتر، وبيل بلجرىم - قد تركوا المجتمع وصنعوا مجتمعاتهم الخيالية الخاصة بهم. وعلى أى حال ففى مسرحية فونيجت يترك المجتمع الذى سبق له التغيير هارولد ريان. فكما يتضح لنا من كتابة كيرت فونيجت فإن الستينيات فى أمريكا كان لها تأثيرها على كيرت فونيجت فى مجال فنه، وكذلك الحياة ذاتها.

ويبدو أن التحول الذى حدث فى فن فونيجت يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدب المسرحى، ففى مقدمة المسرحية يصف فكرة عمل كان يعتبره روايته التالية وعنوانها «إفطار الأبطال»، وتدور حول بائع سيارات بونتياك يكتشف يوماً أن كل من عداه هم ناس آليون، وأنه المخلوق الوحيد فى الكون الذى يملك إرادة حرة، وأنه بذلك يكون موضوع تجربة جديدة فى العالم. ومقدمة الكتاب، كما يكشف عنها فونيجت مأخوذة من «مهمة»: «عندما أوضع موضع الاختبار، سأجتازه بنجاح». ومرة أخرى يحدث الصراع بين بطل مبتكر وبين عالم ثابت، تماماً كما يفعل أبطال فونيجت فى رواياته الخمس الأولى، وباستثناء مقدمة «واندا چون» فإن كل التعليقات على «الإفطار» فى شكلها الأصلي قد استبعدت. وعلى هذا فإن مسرحية فونيجت قد تمت كتابتها برؤية مختلفة لبيئة تتغير بأسرع مما يفعل بطلها التقليدى.

وربما كان العالم بصورته الثابتة ضرورياً بالنسبة لروايات فونيجت الأولى: ولكن «عيد ميلاد سعيد يا وندا چون» تمثل نموذجاً فريداً للبناء الدرامى وما يمكن أن يحدثه من تطور وتحول فى رؤية الكاتب. وتوجد عناصر هذه الرؤية فى «هزليات» أو «لم يعد وحيداً»، وهى أول رواية يكتبها فونيجت منذ «إفطار الأبطال» - وهى بدورها أول ما يكتبه مدفوعاً لذلك بشهرته العريضة. وقد كانت عملية التنظيف الذهنية، والتخلص من الموضوعات والأساليب والشخصيات والأفكار التى استمرت طوال عشرين عاماً جزءاً لا يتجزأ من «إفطار». كما أنه أطلق سراح الأسرة التى صنعها خيالة طوال هذه السنوات وهى أليوت روزووتر، وكلجور تراوت وآخرين من إليوم ونيويورك وميدلاند سيقى فى إنديانا. وهو يشبه نفسه فى ذلك بالكونت

تولستوى عندما أطلق سراح عبيده من أجل حياة جديدة بالنسبة لهم وله.

ولكن الأسرة التى صنعها فونيجت بخياله لم تكن أكثر من مجرد جانب واحد من جوانب فنه، فقد كانت رواياته تحتوى على الكثير من هذا العالم المألوف الدنيوى. كما قام أيضاً بجمع تفاصيل بعض الأحداث التى مرت به فى حياته مثل طفولته فى إنديانا، وتجاربه فى أثناء الحرب، وعمله الصحفى مع جنرال إلكتريك، حتى تجمع لديه رصيد منها ظهر فى كتبه كلها. وقد كان من الواضح أن فونيجت إنما يجعل من حياته الخاصة عملاً أدبياً حتى قبل أن تصنع «المجزر رقم ٥» شهرته بوقت طويل. وفى الوقت الذى كان يقول فيه الآخرون إن فن الرواية يختصر، كان فونيجت يعيش حياة الروايات. وبذلك ظلت رواياته تتدفق بالحياة تماماً كحياته. ولكن السنوات التى تلت نجاحه الأول الساحق (١٩٦٩ - ١٩٧٠)، أصبحت حياة الروايات هذه أمراً قد أحسن استغلاله إلى أقصى حد.

وهو يبدأ رواية «هزليات» - التى نشرها دون أن يضيف إلى اسمه اللقب المعهود «الابن» بعبارة يقول فيها: «إن هذه الرواية أقرب ما كتبت إلى سيرتى الذاتية». وتعود به الرواية إلى السمة التى تعد أقوى سمات أدبه، وهى قدرته على تصوير اهتماماته الخاصة، صغيرها وكبيرها، فى مجال الأحداث الخيالية، وهو يفعل ذلك دون وجود أى من شخصياته القديمة، ومن خلال موضوع يختلف عن موضوعاته المألوفة. وما يمكن أن يكون شيئاً كثيفاً لا معنى له إذا ما كتبه غيره يصبح كما يصفه هو «شعراً يصور مواقف تثير الضحك» - مثل الرقصات الهزلية التى يقدمها الفنانون من أمثال لوريل وهاردى (وقد أهدى

كتابه إليها) ليحيلوا بها كل ما يثير الأعصاب في الحياة إلى مواقف ساخرة.

وعندما يقوم فونيجت بتأليف كتاب عام ١٩٧٦، فإنه يجد في الحياة أشياء كثيرة محزنة. فأسرته التي طالما كانت مركزاً لوجوده كأحد أفراد الطبقة الوسطى قد تبعثرت هنا وهناك على سطح هذا الكوكب - وهو كوكب يخشى فونيجت أن يكون في طريقه إلى الزوال. أما أقرب الناس إليه، وهي أخته الوحيدة التي يصفها بأنها القارئة المثالية لكتبه والتي توفيت في الخمسينيات، فإن غيابها يرد ذكره كثيراً في هذه الرواية. ولم يعد في «بيته» الكائن في إنديانا بوليس إلا النذر اليسير من آثار أسرة فونيجت التي كانت ملء السمع والبصر يوماً ما. وتصبح رحلة عودته إلى هناك برفقة أخيه برنارد لكي يحضرا جنازة آخر فرد في الأسرة يقيم في إنديانا هي الإطار لرواية «هزليات»، وهي تصور أفضل الاحتمالات الممكنة في الحياة وأسوأها.

وتظل العائلات هي لب هذه الاحتمالات كلها. وفي مقدمة الرواية يناقش فونيجت عدم ملاءمة الحب والزواج كعاملين وحيدين لإشباع حاجات الإنسان، وكيف أنه، بدلاً من ذلك، قد وجد راحة أكبر في الاحترام المتبادل، وفي دفع العلاقات الحميمة بين أفراد العائلات كثيرة العدد، وهما شيئان أوشكا أن يختفيا من هذا العالم. ونتيجة لذلك أصبحت العلاقات الثنائية هي البديل لما يقدمه الأجداد والعمات والخالات والأعمام والأخوال، وأولاد الأخ أو الأخت، وأولاد العم أو الخال الذين باعدت بينهم الأيام. وعلى ذلك فهو يستغل الحرية التي يمنحها له العمل الروائي لكي يحلم بواقع أفضل، وبمفاهيم جديدة أكثر ملاءمة لاحتياجات العصر.

وقد كان العنوان الذى اختاره فونيجت لهذه الرواية هو «الأقارب» وهو الموضوع الذى تدور حوله فكرتها. أما الشخصية المحورية فيها فهي ولبور سوين، وهو آخر رئيس للولايات المتحدة أوشك برناجه السياسى أن ينقذ البلاد. فهو يحدد اسمًا مشتركًا يطلق بشكل جماعى على مجموعات كبيرة من المواطنين مكونًا بذلك أسرا كبيرة العدد منهم. وعلى ذلك فكل المشاكل، بدءا بالرعاية الاجتماعية وحتى الشعور بالوحدة، يمكن أن تحل عن طريق الأسر الكبيرة التى تبدى اهتمامًا كبيراً بأعضائها، وتعمل على توفير كل ما من شأنه أن يحقق المصلحة المشتركة للجميع. وتستخدم خطة سوين مِثْل الناس الفطرى نحو التجمع معًا لتكوين مجتمعات خاصة بهم، وذلك تبعاً لاهتماماتهم المشتركة البسيطة، كما فى حالة نادى أصحاب السيارات المرسيديس فى أمريكا الشمالية، أو المعقدة كما فى حالة جماعة المحامين الأمريكين. وتدور الرواية حول تكوين هذه الأسر، ثم كيف كانت لها الغلبة فى النهاية، بدءاً بتطبيق هذا النظام كخطة موضوعة حتى تطوره لتصبح هذه الأسر مجموعات بشرية تظل باقية حتى عندما تنهار البلاد نفسها. ونحن نعلم أن إحدى هذه الأسر، أطلق عليها اسم «أسرة التوت» «تقوم بجمع الطعام وتعيش بين أطلال بورصة نيويورك. وهم يقومون بصيد السمك بعيداً عن المرفأ، كما ينقبون بحثاً عن الأطعمة المحفوظة. ويجمعون الفاكهة التى يعثرون عليها. وهم يقومون بزراعة ما يريدون من الطماطم والبطاطس والفجل وغيرها». أما ما يوحّد بين هذه المجموعات فلا أهمية له، تماماً كالسيارات التى يقودونها أو الوظائف التى يقومون بها. ولكن المهم، فى رأى فونيجت، هو أن الناس فى حاجة إلى سبب ما - غير السبب المعتاد وهو الدفاع المشترك أو الاعتداء المشترك - حتى يتقاربوا

ويعملوا معاً من أجل هدف مشترك هو أن يعيشوا حياة ناعمة في عالم يشير السخرية في معظم الأحوال.

وكتاب «هزليات» يتسم بالبساطة والقصر معاً، ولكن بصورة مضللة، ويجب ألا تصرفنا سهولة قراءته عن حقيقة هامة هي أن فونيجت قد وجد موقفاً خيالياً تتمثل فيه مشكلات إنسانية خطيرة، تماماً كما كانت مسرحية «عيد ميلاد سعيد يا واندنا جون» فرصة مواتية له ليدلى برأيه في أمريكا في الستينيات. وفونيجت يعلم أن الحياة تظل تعقد لنا اختبارات لا قبل لنا بها، كما أنه تخلى عن مذهب الإرادة الحرة خشية أن يحملنا ما يتجاوز مسؤولياتنا كبشر. وكثيراً ما يبدو العالم وكأنه شرك قد وقعنا فيه، إلا أن الدرس المستفاد من الممثلين الهزليين أمثال لوريل وهاردي، في رأى فونيجت، هو أنهم «قد بذلوا كل ما في وسعهم في أى اختبار واجهوه»، بالرغم من «ذكائهم المحدود، وافتقارهم إلى خفة الحركة. واستمروا في مواجهة أقدارهم بشجاعة - مهما كان ذلك مثيراً للضحك»، «فكانوا في هذا مضحكين إلى أقصى حد». وفي خضم هذا الجنون الذى لا معنى له والذى تزخر به الحياة تكون هذه هي الطريقة التى يختارها فونيجت في تحركه بعيداً عن «المجزر رقم ٥» لكى يكون قريباً إلى قارئه، ومتواضعاً، وممتعاً، ومصدراً للتسرية عنه.

الفصل التاسع

فن الكولاج عند دونالد بارثيلم

في عام ١٩٧٠، وبينما كانت شهرة دونالد بارثيلم تنمو وتزدهر على المستويين الشعبي والأكاديمي، قدمت مجلة نيويورك تايمز، التي تصدر يوم الأحد دراسة عنه. فقام رتشارد سكيكل بكتابة حديث جمع فيه بين الوصف والنقد مكوّنًا منها مقالا ألقى الضوء والظلال معًا على فن بارثيلم. وقد تنبأ المقال بالمديح الذي أغدقه على الكاتب تشارلز توماس سامويلز، ووليم هـ. جاس، وآخرون. وتنبأ أيضًا بالاعتراضات التي أثارها ألفريد كازين، وبيرل ك. بيل، وناثان سكوت وغيرهم ممن ندّدوا بروايات بارثيلم.

وقد كان مفتاح نظرية سكيكل يتمثل في الرأي الذي أبداه بارثيلم نفسه حين قال: «إن الكولاج (القص واللصق) هو المحور الرئيسي الذي تقوم عليه كل الفنون بكل صورها في القرن العشرين». واختتم سكيكل رأيه بقوله: «عندما تنتهي من قراءة أحد أعمال بارثيلم، فتجد أن الحيرة قد تملكك، وتشعر أن الأمور قد اختلطت عليك، فاختلطت الصور والأفكار - عندئذ تكون قد أدركت ما يرمى إليه». وقد قدم سكيكل قصة «تلف المخ» كنموذج لذلك فقال: «إنها عبارة عن شذرات من هنا وهناك مثل تلك التي يحفل بها عقل أي إنسان في العصر الحديث: ففيها شخص يعثر على كتاب هام في مكان غير مناسب، وفيها أيضًا واقعة موت جرسون معروف،

كما أنها تتضمن تلك الفترة من حياة بارثيلم التي عمل فيها صحفياً، وبها أيضاً تقرير غريب عن حضارة خيالية، وغير ذلك من الهراء». وقد استخلص سكيكل من كتابات بارثيلم مغزى أخلاقياً تقليدياً: «أظن أنه - أى بارثيلم - يعتقد أن فن الكولاج وإيراد شذرات من هنا ومن هناك هو الفن الأساسى فى عصرنا هذا، لأن المجتمع الذى أصاب عقله التلف لا يستطيع أن يصل بإدراكه إلى ما هو أفضل من هذا المضمون». وهذا الرأى قريب من رأى الفريد كازين الذى أدان فيه فن بارثيلم وأسلوبه فى الكتابة الذى «يستخدم فيه المتناقضات حتى يكون مؤثراً، كما أن النظام الذى يجد متعة فى مهاجمته يسمح له بما يسمح به أى نظام استبدادى بالنسبة للمنشقين عنه، وهو الإحساس بضعفهم الشخصى». وينهى كازين رأيه بقوله: «إن بارثيلم يحكم علينا بأن نكون متواطئين مع النظام الذى يعانى هو نفسه منه أكثر من أى شخص آخر». ويفضله نابوكوف فهو على الأقل «قد أنقذنا من أن نكون دائماً تحت رحمة العصر».

ولقد أخطأ الناشر سكيكل والناقد كازين فى إدراكهما لفن بارثيلم: فليس فن الكولاج لديه، أو الشذرات المتمثلة فى كلماته وأفكاره وما يصوره أحكاماً أخلاقية وآراء مجردة، بل هى «أشياء مصنوعة». وكما يصف ويليام كارلوس ويليامز هذا الأسلوب فى الكتابة بقوله: «إن ما يقوله (المؤلف) ليس مهماً، بل المهم هو ما يصنعه» فإن هذا المبدأ الجمالى يمكن تطبيقه على أعمال بارثيلم وكذا على الكولاج نفسه كفن. ففنان الكولاج يجمع أشياء عديدة من مصادر مختلفة، ثم يضعها جنباً إلى جنب ليصنع منها تشكيلاً جديداً - وليس بالضرورة ليتحدث عن المصادر التى استقى منها خاماته والتى

قد تكون غير معروفة له. صحيح أن قصص بارثيلم تستمد مادتها من الأنماط المعروفة في الحياة الحديثة، ولكن الصور التي يرسمها لها غالباً ما تكون مستمدة من كتب فنانى الكولاج التي جمعها ديك ساتفين دون أن يشير إلى مصدرها. وهو كغيره من فنانى الكولاج قد اجتذب اهتمامه ما يمكنه أن يحققه من وجود شيء إلى جانب شيء آخر، وما في ذلك من تواصل بينهما، كذلك كان الأمر مع كلماته: (realtime on-line, computer controlled wish evaporation).

هذا نموذج لكلمات وعبارات شتى جمعها بارثيلم من نواحي متباينة من المجتمع، وهى فى مجموعها تشكل عملاً فنياً يجمع بين الجدة والطرافة إلى حد كبير. وهدفه هو أن يخلق عملاً جديداً مثل جسم معلق فى الفضاء، وليس معانى تعبر عنها السطور.

وأفضل نماذج قصص الكولاج البحث توجد فى مجموعة باسم «متع آثمة». وفى أعمال مثل «الرحلة» و«أمة من العجلات» إذ يستخدم بارثيلم الاستعارات القديمة بطريقة ساخرة، إلا أن هذا ليس كل ما فى القصة، ولكن أسلوبه فى استخدامها وبراعته فى وضع شتات الكلمات جنباً إلى جنب يبعث فيها الحياة بطريقة طريفة (كأن يعلق إطاراً ضخماً فى نهاية شارع به متاريس ثم يعلق بقوله: «كان من الممكن اختراق كل سبل الدفاع»، أو أن يقول: «كان البوليس السرى فى كل مكان») ويميل بارثيلم إلى التغريب إذ يقدم الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة، وهو فى ذلك مثل فرانك أوهارا، هذا بالإضافة إلى استخدام وسائل الإعلام - وأغلبها تجارى - استخداماً يفقدها معناها. وهو يتبع نفس الأساليب التى تتبعها وسائل الإعلام كلما واثته الفرصة، ولكن هذا يكون فرصة لكى يضع بينها شيئاً يلفت

النظر - مثلما فعل في فقرة طويلة مملّة في «عرض إيد سوليقان» إذ أدخل شيئاً أكثر إثارة وهو فيلم جنسى تسلل إلى خطوط الإرسال نتيجة مزاح البعض. إن ما يفعله بارثيلم له بعد إخلاقي، وكما يقول فرانك أوهارا: «إن أدنى فتور يؤدي إلى الموت». ولكن دافعه وإنجازه الحقيقيين هما أن يستبدل عملاً فنياً هابطاً بعمل أفضل.

إن الحكم على الكاتب لا يكون بما قاله، بل بما صنعه. وقد اتبعت تكوينات بارثيلم أسس الكولاج، ودعمتها نظرية الفن التجريدي. فالقماش الذي يرسم عليه هو الصفحة التي يكتب عليها بارثيلم، ونحن نعجب بالحركة التي بعثها فوق الورق بكل ما فيها من شد وجذب، وباستخدامه للكلمات التي ترد على لسان خبراء الصناعة ووصفها جنباً إلى جنب مع كلمات الشعراء، أو وضعه اختراعات جودير وجودريتش مع رسوم مانيه. ومن القصص الجيدة التي استخدم فيها فن الكولاج قصة «القنافذ في الجامعة»، وقد كتبها لمجلة «نيويورك» عام ١٩٧٠، ثم ظهرت بعد ذلك في «أماير» (الهواة). وعلى عكس بعض قصص «حياة المدينة» التي أزعجت سكيكل وكازين، فإن قصة «القنافذ» تتناول عالماً بسيطاً مألوفاً. فالجامعة تبدو مثل جامعة حقيقية، والقنافذ تتصرف مثل القنافذ الحقيقية. إن الطريقة التي أعاد بها بارثيلم صياغة القصة المألوفة لطالب من الأقلية السوداء ليصبح «السود» هم «القنافذ» عبرت عن التهكم، كما أنها استطاعت أن تروى القصة بطريقة جديدة مشوقة. وبهذا المقياس فإن ما حققه بارثيلم لا يقل تقليدية عما فعله برنارد مالامود في قصة (The Jewbird) حيث أعاد إليها الحيوية والنشاط بأن صورّ العم العجوز الذي يعيش مع الأسرة الشابة وكأنه طائر يستطيع الكلام. وتطبيقاً

على هذا فإن المعايير التي استخدمها كازين ليؤسس عليها حكمه على بارثيلم ككاتب ردىء يمكن أن تنقلب لتصبح فى صالحه.

ولكن «القنافذ فى الجامعة» تفعل أكثر من هذا بكثير. ففيها ما هو أبعد من التعليقات الساخرة. هناك فكرة بسيطة مرحة وهى رؤية ما يحدث عندما يجتمع عدد من الأشخاص المتباينين معاً - من رعاة بقر، و porcupines، وعمدء كليات - فى بيئة مغلقة (أو «إطار» على حد تعبير فنان الكولاج). وهناك أيضاً ما هو أبعد من أى حكم أخلاقى قد يصدره بارثيلم حول شرعية احتجاج الطلبة ضد المقاومة الأكاديمية - هناك ما حققه من نجاح حين أمسك بكل هذه الأشياء المتباينة وأبقاها معاً، ليجلق منها فى النهاية نموذجاً أكثر تماسكاً مما نجده فى عالمنا هذا، بالرغم من كل ما بينها من تناقض. إن مهارة بارثيلم كفنان كولاج هى ما تجعل كتاباته متماسكة. فكل عناصر البناء لديه تناسب الدور المحدد لها تماماً. فالعميد يتحدث بما يناسب شخصيته: («والآن يتسلل ضوء الغسق الأرجوانى إلى خنايا قلبى»)، وحين يواجه (القنافذ!) آلاف مؤلفة منها.. على بعد ثلاثة أميال.. وهى تتقدم بسرعة)، فإنه يتصرف تماماً كعميد («ربما لن يلتحقوا بالكلية»). وفيما بعد، يقوم رعاة البقر بدورهم وهم يتجادلون حول ما إذا كان من الأفضل أن «ينسحبوا» أو أن «يتفاوضوا» مع العميد الذى كان مسلحاً. أما كيف أمكن بارثيلم أن يمزج بين عدد من العناصر الفريدة من أجل تقديم عمل حافل بالفكاهة فإن ذلك يتضح من اهتمامه بالمشهد كله:

هنا تكون الصور مع الكليات نفسها رسماً بالكولاج يشبه أحد الاعلانات بكل تفاصيلها الدقيقة فيما عدا تلك القنافذ (التي تبدو

كقطع غيار المكتسة الكهربائية)، إلا أنها شديدة الالتصاق بالصورة. وحتى كبيرهم نفسه يرسم بكلماته «كولاجا» وهو يقوم بعمله: «حسنًا.. فلتقدموا نحو ذلك الخط الأصفر»

ولكن لم يكن هناك خط أصفر، وليس هذا إلا مجرد تعبير استخدمه لكي تظل القنافذ تتحرك. لقد سمعه عندما كان في الجيش، ولكن هذه المجموعة الغريبة لم تكن تعرف الفرق.

ويستخدم بارثيلم أيضًا الأساليب الهزلية التقليدية (وهي إحدى أدوات الكولاج) فينقل فندق مولباخ من كانساس سیتی إلى نيويورك، ويتلاعب بأدواته المختلفة:

ونظر إلى ذراع head wrangler التي كانت مليئة بالثقوب الصغيرة.

«جريزولد»

«نعم؟»

«كيف حدثت كل هذه الثقوب؟»

(You ever try to slap a brand on a porky-pine?)

إن استخدام تعبيرات غير مألوفة من واقعنا يمتزج مع خيال بارثيلم، مثل قوله إن قطيع القنافذ «يتحرك فوق طريق عريض مغطى بأسفلت في نعومة الحرير».

ويحاول العميد أن يتفادى الموقف بالتلاعب بالألفاظ. فيقول إنه لا يحمل أى ضغينة نحو القنافذ، كل ما هنالك أنه «ليست لدينا تسهيلات تكفى أربعة آلاف أو خمسة آلاف منها». وتقدم زوجته اقتراحًا مؤداه أنهم «يستطيعون to take Alternate Life Styles». ومن مرة أخرى لا يريد بارثيلم أن يقول لقرائه شيئاً يعرفونه تمامًا، ففي

الستينيات كان بعض عمداء الكليات في غاية القسوة في تعاملهم مع الأقليات من الطلبة. ولكن بدلا من ذلك يضع أماننا أشياء ربما نكون قد نسيناها: كيف أن الكلمات نفسها تحمل معاني زائفة، وكيف أن مشاهد معينة من فرط تعودنا عليها لم نعد نراها إلا عندما يتخللها شيء يستلفت نظرنا. وكما يقول فرانك أوهارا: «إن اللوحة المرسومة هي مجرد مساحة ممتدة، بلا نافذة ولا باب. أما رسم الكولاج ففيه الورق، وفيه أيضًا الشكل... ويأتي الاهتمام الحسى بالخطامات في المقدمة». ولأن بارثيلم يهتم بالأشياء أكثر من اهتمامه بما تحمله من معنى فإنه يجعل القنافذ تؤدي دور القنافذ، والقطيع، والطلبة في نفس الوقت. وبتعبير مجازي يتلاشى المغزى ولا تبقى أماننا إلا الخامات. عندئذ يشترك القارئ مع بارثيلم نفسه في وضع الكلمات بجوار بعضها البعض بما في ذلك من شد وجذب. وبدلا من أن يقول لنا شيئا واضحا تمامًا، يصحبنا معه فيا يقوم به من عمليات إعادة الاكتشاف. وقصص بارثيلم التي لا تحتوى على الكولاج بشكل واضح تعتمد أيضًا على الكلمات والصور باعتبارها أدوات يستخدمها فنان الكولاج. وأفضل الأمثلة على ذلك تضمها مجموعة «الحزن»، وهي تشمل قصصًا وصفها بارثيلم بأنها أجزاء من رواية طويلة لم تكتمل، وهي أقرب ما تكون إلى المحاكاة الاجتماعية. وقصته «قصة نقدية للحياة اليومية»، تهتم اهتمامًا مباشرًا بالعالم الذى نعيش فيه ولها نفس البناء الذى لقصة «جملة»، وهي قصة تجريبية لأقصى حد وتكاد تكون تجريدية تمامًا، وهي إحدى قصص «حياة المدينة». وتستخدم كل منها جملا طويلة يبلغ طولها بضع صفحات قد تصل إلى ثماني صفحات كاملة. ويجعل بارثيلم من هذه الجمل الطويلة شيئا محتملا بإدخاله العديد من الأسماء والأفعال والمشتقات. وقصة «جملة» - وهي في واقع

الأمر عن جملة بكل ما فيها من قواعد اللغة - تبدأ في صفحة ثم تمتد إلى الصفحة التالية، تصور العديد من الأشياء (مثل زوجة في طريقها إلى الحمام، وجهاز راديو يذيع موسيقى الزوك) - وكلها أشياء قاتل ما في القصص الاجتماعية الواقعية. ولكن قصة بارثيلم ليست نقدية، ولا إيمائية بل هي مجرد جملة. وتستمد «قصة نقدية للحياة اليومية» مادتها من حياة زوج من الطبقة المتوسطة. وفي الفقرة الثانية تنظم هذه الأشياء في ثلاث جمل طويلة لا نهاية لها - حافلة بالعديد من المواقف والأشياء:

وأنت تجلس هناك مسترخياً في مقعدك المفضل، وقد وضعت كنوسك التسعة على المنضدة الجانبية الصغيرة كأنها جنود مصطفة، لا تبتعد يدك عنها أبداً في حين أن يدك الأخرى قابضة على بطن الطفل المتخممة، تهزه قليلاً إذا ما كان مقعدك من النوع الهزاز كما كان مقعدى في تلك الأيام الخوالي، عندئذ يتسلل إلى رأسك خيط دقيق من الاحتقار - كلا، بل الرضا - صادر من المخزن الذى يحتوى على رضا العالم كله، فيصل إلى عقلك المتبلد ويبقى فيه، مقنعاً إياك بأن هذه هي ثمرة كدك التى كنت تتساءل عنها بقولك «وأين هي الثمرة؟» وهكذا يستخفك الطرب نتيجة لهذه الفكرة الخاطئة فتمد يدك الخالية (اليد التى لا تمسك بكنوس الشراب التسعة وترت على شعر الطفل، فيرفع نظره إليك وقد أدرك حالتك النفسية ويقول: «أيمكن أن أحصل على حصان؟»، وهو طلب معقول تماماً من ناحية، ولكنه، من ناحية أخرى كفى بأن يحطم حالة التوازن التى وصلت إليها بهذه الصعوبة، لأن هذا الطلب من الطفل لا يمكن تحقيقه إطلاقاً، ولذلك فأنت تجيبه بقولك «لا!» - تقولها بكل ما تملك من قوة وبطريقة تضع حداً لهذا المشروع - مشروع حصوله على الحصان. ولكن عندما تتخيل نفسك مكان الطفل المسكين فإنك تتذكر ذلك الزمن البعيد قبل الحرب العالمية، عندما رغبت أنت أيضاً في أن يكون لديك حصان، ولذا فإنك تستجمع أطراف شجاعتك وتردد (فتكون بذلك

الكأس الثالثة على ما أعتقد، ويعلو وجهك تعبير المستغرق في التفكير (وهو نفس التعبير الجاد الذي كان يعلو وجهك طوال اليوم، فتحير به أعداءك، وتتسلح به أمام استخفاف أصدقائك)، وتبدأ في التحدث مع الطفل بطريقة رقيقة ناعمة لا تخلو من الدهاء، شارحاً له كيف أن الحصان يفضل الأماكن الواسعة حيث يستطيع أن يصل ويجول في المراعى، ويتزأج، أكثر من ذلك المكان المحدود في هذه الشقة الصغيرة العتيقة، وهل يريد الطفل حصاناً بانساً مكتئباً ينام على السرير المزدوج في حجرة النوم، وربما يفرغ ما في جوفه أحياناً أو قد يدفعه هياجه إلى تحطيم حائط أو اثنتين؟

إن الواقع هنا ليس إيجائياً، بل الامتاع والتسلية، كما أن الدافع إلى التعبيرية المجردة هو المشاهدة. والجملة تحذف كلمات وتستبدل كلمات بأخرى. إن الصورة التي رسمها الأب للحصان تنبض بالحياة حتى لتكون هي نفسها صورة قائمة بذاتها. إن ما يفعله بارثيلم هو أنه ينتقل بمهارة من شيء إلى شيء آخر ومن تسعة كتوس موضوعة على المنضدة الجانبية إلى الطفل الممتلئ إلى الحصان كما لو كانت هذه الأشياء جميعها مرتبطة ببعضها البعض ارتباط الفاعل بالمفعول في قواعد اللغة، فهي بالدرجة الأولى أشياء نظمها المؤلف في عقد واحد هو تركيب القصة نفسها. وفيما بعد، وفي نهاية المشهد الذي يبتل فيه السرير فيصيح الأب متبرماً: «يا إلهي!.. ألا توجد نهاية لهذه الحياة الأسرية؟» فإن صيحته تكون مثيرة للعواطف. وبعد صفحة كاملة من الحديث المستفيض تبدو كتعليق تم لصقه وسط صورة لزواج منهار وأبوة محطمة - تماماً كالمصقات وهي السمة التي يسعى بارثيلم لتحقيقها في قصصه الاجتماعية. وتتكون «قصة نقدية» من عدد من المصقات المماثلة ترسم كل واحدة منها صورة تستعيد الذاكرة لمآسى جمع بينها التنافر وعدم الانسجام. إن ذاكرتنا تعمل بهذا الأسلوب، والهدف الذي يسعى بارثيلم إلى تحقيقه هو أن يجد العلاقة

الإنسانية الكامنة وراء النقد الاجتماعي.

وفي عام ١٩٧٤ قام بارثيلم باختيار قصته المفضلة «باراجواي» لتضمها مجموعة أعدها للنشر راست هيلز، كما كشفت السر عن السبب في اختياره بقوله: «إن مزج القليل من هنا ومن هناك من مختلف نواحي الحياة لتخرج في النهاية بشيء لم يكن موجوداً أصلاً لأمر يستحق المحاولة»، وفي حديث نشر في نفس العام أضاف بارثيلم: إن النقطة الجوهرية في الكولاج هي أن الأشياء غير المتشابهة تلتصق معاً لكي تصنع - في أحسن الأحوال - واقعا جديداً. وهذا الواقع الجديد - في أحسن الأحوال - قد يكون أو قد يتضمن تعليقاً أو ملاحظات على الواقع الأصلي، وقد يكون أكثر منه بكثير. إنه كائن بذاته، إذا ما كان ناجحاً. إنه هدف هارولد روزنبرج الذي لا يعلم ما إذا كان عملاً فنياً أو لغواً فارغاً.

وفي ندوة عقدت عام ١٩٧٥ مع وليام هـ. جاس، وجريس بالي، ووكر بيرسي في جامعة واشنطن ولي، أثار بارثيلم هذا الموضوع مرة أخرى:

من الأشياء الطريفة عن التجريب في اللغة أنه مازال قائماً. فإذا أخذت مثلاً كلمتين مثل «كرة الفتالين»، «مهبل» ووضعتها معاً لترى ما إذا كانتا تعنيان أي شيء ربما لن تعجبك النتيجة فتلقى بالكلمتين بعيداً وتنتقى كلمتين أخريين وهكذا. إن هناك الكثير من البحوث الأساسية التي لم تتم نظراً للكلم الهائل من مصادر اللغة، وكذلك العدد الهائل من الأصوات التي تتردد من الماضي والتي تحول دون اتباع هذا الطريق للبحث في اللغة.

وتبع بارثيلم ذلك بوصف قصته «فقاعات العظام» (وهي من مجموعة «حياة المدينة») كمثال على هذه التجارب. وبعد ذلك وفي أثناء المناقشة عقد مقارنة بين مبدأ الكولاج في الفن مع أساليب الكتابة

الحديثة والمعاصرة. وفي نهاية الندوة أخذ بارثيلم وجاس في اعتبارهما تأثيرات المونتاج والكولاج المتشابهة على الكتابة.

ومثلما أعادت الأساليب السينمائية والتجريدية في الفن توجيه القيم الجمالية الحسية في الفن في مطلع هذا القرن، فإن أسلوب الكولاج في الكتابة الذي يتبعه بارثيلم يغير من القيم الجمالية في الرواية. ولكن هناك مصادر لما يقوم بارثيلم بصنعه: فطريقته في عمل الكولاج تعتمد إلى حد ما على ماكس إرنست الذي قام بدوره بنشر رواية كاملة تقوم على فن الكولاج (وهو ما لم يحاوله بارثيلم بعد) - وكان ذلك عام ١٩٣٤ - هي رواية «أسبوع في بونتي» وتتبع فصول الرواية السبعة في هذه الرواية السيرالية القائمة على الكولاج أيام الأسبوع السبعة، وهو أبسط نمط للقصة الروائية. أما المواد التي استخدمها إرنست في رسمه بالكلمات فهي مستمدة من عالم الواقع. ولكن هذا كان في البداية فقط، ثم استخدم بعد ذلك مشاهد عاطفية ترجع إلى القرن التاسع عشر، وتشكيلات خيالية لفنانين، ونقوش منحوتة، وحيوانات، وعناصر طبيعية، ليشكل منها قصة روائية من أشياء لا يشبه أى واحد منها شيئاً آخر. وكما يقول بارثيلم عن كتابته هو، فإن نتاج عمل إرنست أصبح شيئاً قائماً بذاته، وواقعاً جديداً استطاعت عملية تغريبه أن تلقى المزيد من الضوء على واقع الحياة اليومية. وربما لا يكون بارثيلم قد نحا هذا النحو تماماً، إذ إن إرنست لم يكن يستخدم الكلمة المفردة. إن هدف بارثيلم هو أن يخلق أشياء متشابهة ولكن عن طريق استخدام اللغة. وكانت وسيلته لتحقيق ذلك هي تطبيق القيم الجمالية لفن الكولاج على المدلولات اللغوية في ثقافتنا.

ولكن هناك مصدر آخر غير ماكس إرنست هو الفنان الأمريكي جوزيف كورنيل. ولما كان الكولاج عند إرنست يعتمد اعتماداً كبيراً على ديناميكية وجود الكلمات متجاورة، وعلى اضطراب المشاهد للانتقال من عنصر إلى آخر، فإن بعض النقاد يصرون على أن الكولاج ليس في الواقع إلا فناً ذا بُعد واحد. وتأسيساً على ذلك تكون أعمال بارثيلم غير متكاملة، ويكون إنتاجه في نهاية الأمر غير مترابط. وعلى أى حال فإن أعمال جوزيف كورنيل تم تنفيذها على هيئة صناديق تحتوي على أشياء تميل إلى الرومانسية (وأحياناً الرمزية) أكثر مما تميل إلى الفكاهة. وقد أوضح دورى آشتون كيف أن أهداف كورنيل مستوحاة من الفنانين الرومانسيين والرمزيين، وكيف أن تكويناته قصد بها الإيحاء بالغموض، واللافتان بالعلاقات التي تربط بين الأشياء المألوفة مثل الغلايين المصنوعة من الفخار، وطوابع البريد، وجداول القطارات. إن النتائج لا يمكن أن تكون ذات بعد واحد - فهذه العلاقات تعمل فقط في إطار مفهوم مكافئ.

وقد قام الروائي ستيف كاتز بعمل تشكيل خاص - على غرار تكوينات كورنيل - مستخدماً في ذلك نماذج من الرقم «٤٣»، وهو يشرح استخدام مثل هذه الأشياء البسيطة التي لها سحر خاص بقوله: «هذه الأنماط هي أدوات مفيدة تساعدك على أن تصل بنفسك إلى وصف الواقع، ولكن بمجرد أن تعتمد على هذه الأنماط لتقدم لك الإجابة، وتبدأ في النظر «إليه» بدلاً من النظر «خلاله» سرعان ما تتشكل عوائق تحول دون إدراكك للأشياء كما هي». إن اختيار كورنيل العفوى للأشياء يسبق اهتمامه بها لذاتها، وبتأكيد ما في هذا الاختيار من تميز فهو يجعل أهميتها مسألة شخصية أكثر منها منهجية. وقد تكون هناك علاقات وارتباطات حقيقية لا نستطيع إدراكها

وبالفعل نحن نشعر بالسعادة حين تحدث بعض الأشياء بالصدفة -
وكما يقول كاتز إنه «يشعر بالامتنان حين يتردد في نفسه هاتف غامض
يلقى ضوءاً على حدث ما».

ما هي الفائدة العملية من كل هذا؟ يقول كاتز: «إنه لما يبعث
على الراحة أن نعلم أن هناك نظاماً ما يعمل من أجلنا. فعندما نتأكد
من أن بعض مسئولياتنا قد أزيحت عن كاهلنا، تنزاح معها بعض
مخاوفنا ونستطيع أن نحلق عالياً». وهذا العلو - كما يوضح لنا كاتز -
ينهار عندما تكون استجابتنا للنظام الذي أوجده بطريقة بعيدة عن
الإدراك المكاني. وروايات بارثيلم تتبع نفس الخط: فحتى نستطيع أن
نفهمها فهماً سليماً يجب أن نقرأها لا باعتبارها فن كتابة التعليقات
والملاحظات، بل باعتبارها فن الكولاج، أى فن الرسم بالكلمات.

خاتمة

الرواد ومن تلوهم

في السبعينيات كان أمام فن الرواية الأمريكية طريقان لا ثالث لهما: إما التدهور أو التحول، وإما الفناء أو التجديد. وبنهاية العقد الأخير كان واضحاً أن الرواية - بكل ما تحمله من طبيعة معقدة ترجع إلى مقدمات هوثورن وواقعية هاولز - قد وصلت إلى ذروة الأزمة، كان المخرج منها شيئين: التصور والمحاكاة - مع إصرار مجموعة من الروائيين والنقاد على أن فن الرواية الحقيقي يكمن في الشكل، على حين اهتمت مجموعة أخرى بالمضمون. كان الفصل بين الاثنين أعمق بكثير من النقاش الذي دار في مطلع القرن التاسع عشر بين أنصار الرومانسية وأنصار الواقعية، فالمسألة كانت أعمق من المدخل الإبداعى للموضوع من ناحية، يقابله من الناحية الأخرى المدخل التسجيلي، إذ أن الأمر أصبح يتعلق بالحاجة إلى المضمون نفسه. ويتساءل رونالد سوكنيك في روايته "UP" من نكون؟ «هل نحن أطفال نقرأ قصصاً خرافية، أم ترانا رجالاً نحاول أن نشكل جوهر مصائرنا».

وتقول الشخصية التي تمثل سوكنيك في الرواية: «كلها كلمات ولا أكثر من ذلك». وهى وجهة نظر في الرواية الأمريكية شاركه فيها كثير من الكتاب المحدثين في تلك الفترة. وقد أدرك الناقد المؤلف وليم

هـ. جاس أبعاد المشكلة التي أثارت سؤالاً لم تسبق إثارته طوال قرنين من الزمان دارت فيها مناقشات عنيفة حول الرواية الأمريكية: «إننا نغرق أنفسنا في الكتب بكل بساطة، ونغر بالصفحات الصاخبة بهدوء إلى عالم الأحلام. إنه لأمر لا يصدّقه عقل». إن التحدى الذى لم يستطع أن يواجهه عدد كبير من المؤلفين النقاد أمثال جون جاردنر، وولكر بيرسي كان مبالغاً كما كان نهائياً. فجاس يصرخ قائلاً: «إنه لأمر فظيع حقاً أن تتكوّن الروايات من كلمات - مجرد كلمات». «إن الأمر يبدو كما لو كنت قد اكتشفت أن زوجتك مصنوعة من المطاط. وسعادة كل تلك السنين، والمخاوف.. من لاشيء»

وبالنسبة لثقافة لقيت فيها فكرة التجريد فى الموسيقى والفن والشعر قبولاً منذ زمن بعيد، فقد أدى عدم الاهتمام برأى سوكينيك وجاس إلى عواقب وخيمة فى الرواية. فانتقال الكاتب الروائى من اللغة إلى التصور جعله يعتمد اعتماداً كبيراً على نمط آخر فى التعبير - وهو الإقلال من استخدام الكلمة، والاهتمام بالمضمون. وكما يقول جلبرت سورنتينو: «إن الروايات كانت حافلة بكل أنواع الإشارات التى تومض وتشير حتى يستطيع المؤلف أن يوجه اهتمامنا إلى شىء معين فى الشخصية أو فى حبكة الرواية نفسها حتى يكون عمله بهذه الطريقة أسهل بالنسبة له ولنا». كأن يجعل شخصاً ما يرتدى ملابس رثة ويتصرف بأسلوب وضع لكى يفترض القارئ فيه وضاعة الأصل، أو يجعل أمتعته باهظة الثمن فتتوقع منه أرفع السلوك. (فإذا ما حدث العكس كان هذا من باب التهكم). «ومثل هذه الإشارات تؤكد لنا أننا هنا فى هذا العالم الذى نفهمه والذى (نفهمه) هو الإشارات». إن المشكلة أن الكاتب لم يعد يكتب، وإنما هو يقول

للقارئ ما يريد أن يسمعه، وما يعرفه فعلا. لقد ازدهر التلفزيون اعتماداً على هذا المبدأ.

ويقول سورنتينو متذمراً: «إن الإشارات هي «الطعم» فهي: تسمح للكاتب بأن ينسلّ من بين المشاكل التي لا تحل إلا إذا واجهها بأدواته. فالروايات تتكون من الكلمات، وتكمن صعوبة كتابتها في أنه لا بد من تأليف الكلمات حتى تستطيع أن تكشف عن حقيقة الموضوع كاملة - وفي نفس الوقت، لا بد أن تكون هي نفسها حقيقة.

وقد برع وليم كارلوس وليامز في اتباع هذا الأسلوب في الشعر حيث استطاع خياله أن يلتقط جوهر الأشياء ثم يخرجها بذاتها على الصفحة، وليس مجرد صورة لها. «إن الرواية يجب أن توجد خارج إطار الحياة التي تتناولها، فهي ليست مجرد محاكاة، بل هي اختراع، شيء مصنوع، وهي ليست فقط تعبيراً عن الذات [الرومانسية]، كما أنها لا تعكس الواقع [الواقعية]..، إن ما يريده سورنتينو ليس الواقع بل «مراحل تكوين الواقع.. وليس معنى الحياة، بل كشف النقاب عن حقيقتها وجوهرها».

إن كتابة رواية خالية من التصور تعني التخلّي عن تقاليد القصة الواقعية كلها بدءاً بأبسط بديهيات المحاكاة حتى البناء الضخم الخرافي الذي يركز عليه فن الرواية، وهو في الحالة الأخيرة يتجاوز التجديدات التي أدخلها جيمس جويس، وثرجينيا وولف وغيرهما من المحدثين الذين كان للمضمون - في كتاباتهم - وجوده في أعماق البناء الدرامي. ومثل هذه الخطوة كانت أسهل في الرسم والنحت والموسيقى، إذ ليست هناك رسائل تصويرية (إدراكية) في طبقات الطلاب، أو أحجام الكتل، أو الأصوات في السلم الموسيقي. ولكن

الكلمات ليست كلمات مجردة مطلقاً، فهي تملك خاصية تنفرد بها هي أنها تفتح أمام القارئ عالماً من المعاني المشتركة، والصور التي قد لا يعينها المؤلف والتي لا يستطيع - بالتأكيد - السيطرة عليها. وقد أصبح التحدى الذى يواجه الرواية فى السبعينيات هو إبقاء الأحداث على الصفحة فقط، بعيداً عن عملية التصور التى تجرى على شاشة خيال القارئ.

وأفضل نموذج للرواية الخالية من التصور هو مقالات رونالد سوكنيك الثلاثة عن «الاستطراد». وأول المهام التى أخذها على عاتقه هى تحدى الشرعية التى انفردت بها الرواية الواقعية الاجتماعية - وقد كانت يوماً مجرد مجال واحد من المجالات التى تناولتها الرواية، ولكنها أصبحت المجال الوحيد لها طوال المائة سنة الماضية. ويشرح سوكنيك الأمر بقوله: «كان موقف الرواية الواقعية اللامعقول يتمثل فى أنها كلما كانت أكثر تقليداً (للاواقع) بمفهوم أرسطو، كانت أكثر تقليداً لمفهوم أفلاطون: أى ظل، ونسخة مزورة - ليس إلا. وكلما كانت الرواية عن الحياة بشكل مكثف، ابتعدت عن كونها جزءاً من الحياة». فلم تعد الرواية تتحدث عن مضمونها - تماماً كالموسيقى فهى ليست عن النغمات. «إن المضمون ما هو إلا مجرد عنصر واحد من عناصر البناء». والبناء - وهو معيار يندر اللجوء إليه فى دراسة الرواية التقليدية - يعتبر أهم العناصر فى نجاح الرواية الجديدة حسبما يرى سوكنيك. ومثلاً تنكر رسامو مذهب التعبيرية التجريدى لقماش الرسم فلم يعد - فى نظرهم - يصلح مساحة للتصور - اعتبروه، بكل أمانة «ساحة للتمثيل»، (وهو تعبير أطلقه هارولد روزنبرج)، كذلك اعتبر سوكنيك وزملاؤه الرواية مسرحاً للعمليات يارسون فيه نشاطهم فى الكتابة. وكانت مدرسة نيويورك فى الشعر

(فرانك أوهارا) بما لها من ارتباط وثيق برسوم چاكسون بولوك، وفرانز كلاين، وويلام دى كوننج، وهانز هوفمان مثالا ثانياً «لم تكن فيه القصيدة مختلفة عن التجربة، بل كانت أكثر من التجربة» - تماماً مثلما كانت رسوم دى كوننج شيئاً جديداً خرج إلى الوجود. ولكن كيف يتم الحكم على الأعمال التجريدية؟ إن ذلك يتم بناءً على ما في تنفيذها من حيوية وتكامل في التشكيل. وعلى هذا الأساس تم تقييم الأعمال الفنية والموسيقية لقرون عدة، على حين ظلت الرواية أسيرة الثثرة أو الوعظ. وكما يمكن تتبع هذا الشعر بدءاً بفرانك أوهارا حتى تشارلز أولسون، وآلان جنسبرج ووليم كارلوس وليامز، ووالث وايتمان، فإن الرواية الجديدة تعود أصولها إلى هنرى ميللر:

لهنرى ميللر بالنسبة لروائي أمريكا نفس مكانة وايتمان بالنسبة
يستمد حيويته من ذلك التيار الذى بدأ في التدفق عندما أعاد به
والخبرة بدايتها ذاتية، وقد أعاد ميللر الذاتية إلى الرواية. فبالنسبة
الإبداع الأدبي في إطلاق كل طاقاته الذاتية في عمله. وعندما يحدث الترحم مع هذه
القوة الدافقة فإن هذا التركيب الذى ظن المرء أنه محور الأدب يأخذ في التلاشى.

ولكن طاقة الكاتب - وهى غالباً ما تكون جنسية - مسألة حساسة
بالنسبة للقارئ والناقد التقليديين. ويقول سوكنيك: «لقد كانت
أسس النقد الحديث بمثابة إجراء وقائي يهدف إلى حماية الحياة من أى
نشاط فنى هدام». ورواياته هو نفسه تبعث الحيوية في الواقع (بدلاً
من تقليده كما هو) وذلك بإعادة معالجة الأحداث بطريقة تجعلها أكثر
إنسانية وتعاطفاً، فلا يعود العالم بلا معنى ولا مغزى لأن تصرف
الكاتب قد جعله منتعياً لرؤياه هو نفسه ولرؤيا قارئه الذى يشارك في

صنع الرواية، مثلما يفعل المشاهد لإحدى لوحات جاكسون بولوك وهو يتابع حركة الراقصات على الرسم.

وماذا عن أدوات الكاتب وعناصر الرواية - أى الكلمات - التى يمكنها أن تتحرر من إسارها وتنطلق فى عالم من تداعى المعانى نتيجة لعادة القارئ فى ربط المفاهيم بعضها ببعض؟ هنا يذكرنا سوكنيك بأن الرواية هى عالم فنى وليس عالم تاريخى. وهو يحذرننا بقوله: «إن الكلمات التى تستخدم بطريقة تثير التأمل والتفكير فى عالم الأدب ليست هى نفس الكلمات التى تستخدم لتؤدى معنى معيناً فى الواقع. فالكلمات التى ترد فى الأحلام لا تحمل نفس المضمون حين ترد فى صحيفة». ومثال ذلك يشرح كيف «أن كلمة «ضباب» كما ترد فى كتاب «منزل كتيب» تختلف عن تعريف نفس الكلمة فى القاموس، بالرغم من أن معناها كما وردت فى «منزل كتيب» قد يصبح إضافة جديدة للمعنى الأصلى - وأغلب الظن أنه قد أصبح كذلك. ويستطيع المرء أن يرى هذه العملية على أى صفحة من صفحات قاموس أكسفورد». فالمدلول وحده ليس كل شىء. «إن ما تعنيه اللغة فى العمل الأدبى يختلف عما تعنيه فى معناها العام، ومن الممكن أن يكون إضافة إلى هذا المعنى».

وبالإضافة إلى هذا، هناك وسائل معينة يتبعها الكاتب لكى يشد اهتمام القارئ بالصفحة، وذلك بجعل الكلمات شديدة الالتصاق بالصورة التى تشكلها. ومن أحبها. إلى الكاتب استخدام العبارات المغرقة فى السخرية، فالفرق الشاسع بين نبرتها العالية واستخدامها فى موقع معين، لا يمكن أن يجتازه إلا خيال القارئ الفطن عندما يدرك ما فى المقارنة من سخرية. وفى الستينيات كان رتشارد بروتيجان

أستاذًا في هذا الأسلوب. ويحفل كتابه «صيد السمك في أمريكا» بالكثير من هذه الاستعارات التي تبدو كما لو كانت نكتة من سطر واحد مثل قوله: إن شخصًا مريضًا طريح الفراش «يرقد فوق» ثورة متناثرة من البطاطين القديمة الممزقة»، وقوله: في فصل الصيف تحول لون «العشب إلى اللون البني» مثل «لون الإطار الذي فرغ من الهواء» واستمر على هذا الحال حتى بدأ المطر مهمته «كالميكانيكي» في أواخر الخريف، وقوله: إن السمك ينتظر في الأنهار «كتذاكر الطائرات». ولأن هذه التعبيرات تتسم بالغرابة والطرافة فهي تندرج تحت وصف الاستعارات، فالكاتب قد صنعها لا من أجل معناها الحرفي (فإن كلمات ميكانيكي وتذاكر الطائرة ليس لها أى دخل بموضوع صيد السمك في أمريكا)، ولكن من أجل هذه الكلمات في حد ذاتها، ومن أجل تعبيرات أبدعها المؤلف من أجل متعتنا الذهنية.

وهناك طريقة أخرى لجذب الانتباه للغة نفسها والسخرية مما فيها من غرابة. وقد بدأ رونالد بارثيلم حياته الأدبية بهذه الطريقة وذلك بكتابة موضوعات مطولة في جريدة «نيويورك» لمجرد ملء الفراغ مثل قصص كاملة على هيئة تعليقات أو ملاحظات على برامج التلفزيون، أو تحليل لتقارير عن البضائع الاستهلاكية، أو سيناريوهات الموجة الجديدة من الأفلام الإيطالية. وتتضمن روايته «سنو وايت» مشهدًا تجلس فيه البطلة إلى مائدة الإفطار العامة بما تحبه وتستهيه من أطباق معدة من الحبوب «والدجاج والفئران والخوف». وفي مقال افتتاحي يتبع فيه أسلوب لندون جونسون يقول: «الرئيس يشن حربًا على الشعر». وتستمد قصة بارثيلم «تقرير» طرافتها من تلاعب المؤلف بالألفاظ التي يستخدمها المهندسون في

الصناعات الحربية. ويقول: «لدينا من الألفاظ المتعفنة المريضة الصدئة ما نستطيع أن نهجم بها أبجدية (الأعداء). وتتكون أعمال بارثيلم الأخيرة التي جمعت في كتاب يحمل اسم «أيام عظيمة» من جمل خلت من كل المحسنات اللفظية يطلقها على الطريقة الأوروبية، وتقوم بمهمتها كوحدات كلامية بحتة تعبر الكون دون أى حاجة إلى موقف أو رواية أو حتى مؤلف. وهذه الطريقة ينمحي وجود الكاتب تمامًا، ولا يتبقى إلا الكلمات.

ويتضمن الجزء الأكبر من الرواية أساليب أكثر تعقيدًا تجعل اللغة تنوه عن نفسها. ويستخدم وولتر أبيض الحروف الأبجدية لتكون النظام الذي يتبعه في كتابة «أفريقيا - طبقًا للحروف الأبجدية». فالفصل الأول عنوانه «أ» ويتكون من كلمات تبدأ كلها بهذا الحرف. ويستمر النظام في تصاعده حتى الحرف الأخير من الحروف الأبجدية. ويقدم ضمير المتكلم «أنا» في الفصل التاسع، أما بقية الأماكن والأشخاص والأشياء فهي تنتظر دورها حتى تظهر. ومن ناحية القصة فالأمور تتصاعد حتى إذا وصلنا إلى الحرف الأخير أصبح أى شيء وكل شيء ممكنًا. بعدئذ يأخذ الكتاب في التراجع مارًا مرورًا عكسيًا بالحروف حتى يصل مرة أخرى إلى حرف «أ». وتتركنا الشخصيات - لا لأن الحبكة تستدعي ذلك ولكن لأن هذا هو ترتيب البناء الدرامي، وهو أمر يسهل على القارئ توقعه. وخلال الرواية كلها يكون الاهتمام منصبًا على اللغة في أبسط عناصرها وهو الحرف. ومع كل اتجاه تتخذه الأحداث، ومع كل فصل في الرواية هناك ما يذكرنا دائمًا إلى أى مدى يبدو الأمر كله مصطنعًا.

ويستخدم جلبرت سورنتينو في رواياته أنماطًا من البناء الدرامي

تشدد انتباه القارئ وتستحوذ على اهتمامه. وروايته «السماء تتغير»، هي مذكرات عن رحلة بالسيارة عبر أمريكا، في حين أن روايته «الفولاذ» تروى ذكرياته عن الحى الذى كان يسكنه قديماً في بروكلين. ولكن الترتيب الزمني والمكانى قد طرح جانباً من أجل بناء تستخدم فيه الصور والكلمات لكى تربط بين أجزائه التى اختلطت ببعضها دون أى ترتيب زمنى. (ومن الأساليب المفضلة لدى العديد من المحدثين الكتابة على هيئة فقرات قصيرة غير مترابطة). أما رواية سورنتينو الثالثة وهى بعنوان «الخواص الإبداعية لأشياء واقعية» فهى تتضمن وجود المؤلف فى أثناء تشكيل القصة - وهو أسلوب شاركه فى استخدامه كيرت فوينجت (المجزر رقم ٥)، وكذلك جون بارث (شيميرا)، ورونالد سوكنيك فى «UP»، وستيف كاتز فى «مبالغات بيتر برنس»، وكثيرون غيرهم من الكتاب الأمريكين المعاصرين، حتى أن التحدى مازال قائماً حتى يظل هذا التجديد - الذى كان يوماً مذهلاً - على جذته وجاذبيته. وخطه سورنتينو هى أن يشحن نفسه بكل التقاليد الأدبية التى يكرهها، وبكل الشخصيات التى يحتقرها، ثم يستخدم كل ما يتولد فى نفسه من غضب وإحباط لكى يلهب حماسه للكتابة. ومن ثم فإن الشخصيات ليست مجرد دُمى تتحرك، ولكنها تتميز بما يقوله المؤلف على لسانها وهو فى سورة غضبه. وحتى عندما تتحدث هى فإن كلامها يضيع فى غمرة ملاحظات المؤلف وتعقيباته اللاذعة. وهذه الطريقة يحقق سورنتينو الهدف الذى يرمى إليه وهو أن الكلمات تعبر عن شيئين هما واقع الموضوع وواقعها نفسه. وتجربة سورنتينو فى الكتابة وفقاً للحروف الأبجدية تتمثل فى «فندق سبلنديد»، ولكن على عكس أسلوب وولتر أبيتش الجامد فى الكتابة، فإن الحروف لدى سورنتينو مجرد عامل مساعد لتأملاته.

وهذه الأساليب تذكر القارئ بأن هذه الرواية تصدر عن تلاعب الفنان بالكلمات، لا عن أفكار نابغة من العالم الحقيقي. وأصدق مثل لهذا الأسلوب في الكتابة هو رواية سورنتينو الرابعة «محنة مليجان» - وهي أطول رواياته. وقد نحا فيها نحو فلان أوبراين في روايته (At Swim - Two - Birds) (وهي إحدى الروايات القلائل التي مدحها جيمس جويس). ويعد كتاب سورنتينو بمثابة «مصنع» يمارس فيه الفنان عمله. فما أن تبدأ الرواية حتى سرعان ما تتناثر أشلاء بين مذكرات المؤلف ومسوداته ورسائله وملاحظاته عن الحياة اليومية هنا وهناك - وكلها أدوات وثائقية لها نفس الأهمية التي لقضته. ثم تبدأ شخصياته في كتابة مذكراتها الخاصة بمنأى عن القصة نفسها. وفي ساعات فراغها من العمل وفي أثناء تجولها على مسرح الأحداث الذي أعده المؤلف تجد كتباً أخرى (يذكر قوائمها أو مقتطفات منها أحياناً)، وكذلك شواهد على أحداث أخرى تقع في الغرف المجاورة، وتتوالى الأحداث هنا وهناك في نفس الوقت. وتتتابع رواية «محنة مليجان» مستخدمة كل هذه الأساليب مرات متتالية حتى نصل إلى النهاية. وعندما ينتهي المؤلف من الكتابة نكون نحن قد شاهدنا جميع مراحل تأليفها كاملة أمام أعيننا، بكل ما كان فيه من حيل وخداع. فقد كنا شهوداً عليه.

وهناك وسيلة أخرى لجذب انتباه القارئ إلى الصفحة، وهي طريقة تصميمها نفسه. فرواية ريموند فيدرمان «الاثنتان أو لا شيء» قد تم طبعها كما لو كانت صوراً فوتوغرافية لمنط معين من الكتابة بدت فيه كل صفحة في القصة وكأنها مكتوبة على الآلة الكاتبة على هيئة شكل معين: شجرة عيد الميلاد مثلاً، أو هرم، أو ساعة... إلخ. وفي بعض الصفحات لابد أن يدير القارئ الكتاب بين يديه إذ أن

الكتابة فيها على هيئة دائرة، وصفحات أخرى كتبت بطريقة عكسية ولا يمكن قراءتها إلا باستخدام مرآة. وقراءة «الاثنتان أو لا شيء»، ليست بالمهمة السهلة دائماً. ويستخدم رونالد سوكنيك في كتابه «إلى الخارج» التصميم العضوى للكتاب، وعملية قراءته ذاتها لإحداث التأثير المطلوب. فكثيراً ما كان سوكنيك يعتمد استخدام الجمل الطويلة، ويتجاهل علامات الترقيم من نقاط وفواصل، لكى يجعل القارئ «يقفز» مرغماً إياه على مواصلة القراءة. وحتى يحث القارئ على الإسراع فى القراءة فإنه يستخدم هذا الأسلوب وغيره من الأساليب الأخرى، كأن يرقم الفصول بطريقة عكسية بادئاً بالفصل العاشر، كما كان كل فصل منها يتميز بعدد من الفقرات المكتوبة تتناقص تدريجياً فى نفس الوقت الذى تزايد فيه الفراغات بينها (١-٩، ٢-٨، ٣-٧، ٤-٦ وهكذا) حتى يصل إلى الفصل الأول حيث كل سطر مكتوب يقابله تسع سطور من الفراغ. وتكون النتيجة أن القارئ يقلب الصفحات بسرعة متزايدة حتى يصل إلى الصفحة الأخيرة، وعندها يتحول الكتاب إلى صفحة بيضاء.

وقد يستخدم الشكل التخطيطى كنظام قائم بذاته تماماً كما فى بناء القصيدة الشعرية، وبذلك يضطر الكاتب إلى عمل تشكيلات جديدة تجمع بين الكلمات والصور. ففى رواية ريموند فيدرمان الثانية «خذها أو دعها» يتكسب البطل (وهو مهاجر فرنسى شاب التحق بالجيش الأمريكى) من كتابة «خطابات حب ملتهبة» من أجل زملائه فى الثكنات. وعند تقديمها فى الكتاب نرى تشكيلات غريبة من الجمل والصور الطريفة والأفكار الخيالية المتشابكة بأسلوب حافل بالمحسنات اللفظية. يبدو لنا كل هذا للوهلة الأولى، فإذا ما أمعنا النظر يتضح لنا أن هناك ما يبرر وجود هامشين على جانبي الصفحة:

فلا توجد كلمات مجزأة ولا حواف مشعثة ولا فراغات، فقد قام المؤلف بإعادة كتابة كل سطر عدة مرات حتى أصبح عدد الحروف في كل منها ستين حرفاً لا تزيد ولا تنقص، فتعادت السطور كلها. ولولا هذا النظام الذى ألزم الكاتب نفسه به لما لاحظ القارئ أسلوبه المغرق فى التصنع، ولما بدا له هذا الأسلوب واضحاً تمام الوضوح.

وأنجح عمل تجديدى خلا من الحيل التى تجذب الاهتمام وهذه الأساليب الميكانيكية هو الذى قدمه كلارينس ميجور. فكتابه «رد الفعل وتكوين العظام» يحدث كله تقريباً فى عالم اللغة الزاخر. فالمؤلف يكتب قصة بوليسية، وتتطور شخصياتها فى إطار من الصور الذهنية وتداعى المعانى، ويتم الحدث بوضع الكلمات على الصفحة. والتليفزيون والتسجيلات كدوافع للسلوك حقيقية تماماً مثلها فى ذلك مثل أحداث الحياة اليومية إن لم تكن تفوقها، فالشخصيات تعيش داخل خيالاتها الموحية (مثل إسقاطات لخيال المؤلف نفسه وهو يجول خلال مضمون القصة) وتظهر عبارات مستمدة من الحياة ومن شاشة التليفزيون معبرة عن أحداث الرواية بالصورة والكلمة:

نحن فى السرير نشاهد فيلماً بعنوان «جريمة قتل بسيطة» وهو من إنتاج ١٩٣٨ ويمثله إدوارد ج. روبنسون وجين بريان.

أذهب إلى الحمام لأقضى حاجتى. ها قد انتهيت، ثم انظر إلى وجهى الذى بدت عليه ملامح الزمن وأغمز بطرف عيني وأنا أنظر إلى قبصر الصغير فى المرأة، فيرد غمزى بتمثلها.

أعود إلى السرير مرة أخرى. ويظهر فيلم آخر من إنتاج ١٩٢٣ أسمه «الشاى الزاهى الألوان»، وفيه تظهر دوروثى جيش ومارى آستور. وأصطحب مارى معى إلى المنزل فى سيارة تاكسى فتشعر دوروثى جيش بالغيرة.

إن الزمن في «الحياة الواقعية» يخضع تماماً للزمن الذى صنعه البشر فى الأفلام السينمائية، وبالمثل تعيش الشخصيات فى صور زائفة. وفى «نقلة» أخرى بعيداً عن قصة الفيلم لا تحتاج قصة ميچور إلى أى حيل، ولكنها تتفاعل تماماً مع تقاليد الرواية نفسها.. وفى أحيان أخرى - كما فى رسوم رينية مارجريت - يعتمد ميچور أن يدرس صوراً سيريالية فى مشاهد واقعية ليذكر القارئ بأنه بالرغم من كل ما فى العمل من ارتباط بالواقع فإنه مازال عملاً مصنوعاً. ويعاد تصوير المشاهد تبعاً لاختلاف المنظور، وتطورات الشخصيات المتباينة. وأهم من هذا كله أن الأحداث تقع على صفحات الكتاب فى حين يعود المؤلف بذاكرته إلى القصة التى يقوم بصياغتها:

إننى أقف خلف كورا التى ترتدى ثوباً للنوم أسود اللون. إن ساقها رائعتان. لكم أحبها. إن كلمة «أقف» تمنحني الفرصة لأرغب كل هذا. وكلمة «ثوب للنوم» تعبر عما ترتديه. أما ثوب النوم نفسه فهو فى الدرج الخاص بها مع ملابسها الداخلية. إن كلمة كورا ترتدى كلمة ثوب النوم، وأنا أقرب الجملة التى تقول «إن ساقها رائعتان».

ورواية «باب الطوارئ» تحتوى على المزيد من الأساليب التى اتبعها فى روايته السابقة إلى درجة تفريغ نفسها من مضمونها، حتى أن أحداث الكتاب تقع ليس فقط على الصفحة بل داخل إطار الحروف ذاتها التى تتكون منها الكلمات. والقصة نفسها تقليدية بدرجة مزعجة، فهي قصة حب ذات أطراف ثلاثة تنتقل أحداثها بين أحد أحياء اليهود وبين بعض الملونين ممن يسكنون إحدى ضواحي كونكتيكت فى الزمن الحالى. ولكن ميچور استطاع أن يتبع عدة أساليب حتى لا تتحول قصته إلى الواقعية الاجتماعية. وكما فى «رد الفعل» فإن الصور قد اقتطعت من الثقافة الأمريكية الشائعة كالأفلام

والأسطوانات وغيرها من الأشياء المألوفة. وفي البداية استخدمت الرموز - كما في الاختزال - للتعبير عن المواقف والأحداث، لكنها سرعان ما أصبحت هدفاً في حد ذاتها تثير الإعجاب لما فيها من صنعة. وهكذا تنبثق منها صيغة قائمة بذاتها مستقلة تماماً عن الخط الأساسى فى القصة، ونتيجة لذلك تتضاءل أهمية هذا الخط بالنسبة للقارئ، فقد أصبحت الكتابة والكلمات هى محور الاهتمام.

وقد استطاع ميجور أن يجد طريقة تجعل اللغة نفسها تحمل مؤشرات تتجه إلى داخل الرواية بدلاً من العالم خارجها. وهى طريقة بسيطة قد تصل إلى حد البدائية. فبعد مقدمة قصيرة يبين فيها المؤلف اهتمامه ودوافعه لكتابة هذه الرواية تبدأ الفصول التى تتكون منها الرواية فى الظهور مرتبة ترتيباً يبدو كما لو كان عشوائياً. ويتكون بعضها من جمل بسيطة - مجرد فقرات وصفية تبدو ممتعة لما فيها من ألفاظ - بالرغم من أننا لا نعرف بعد موقعها من الرواية. وفى الوقت المناسب تتحول هذه الكلمات والجمل إلى صور أكبر تتردد عدة مرات كصور لفظية. وسرعان ما يعتاد القارئ وجود أشياء معينة مثل الفئار والشاطئ والشمس والأفق وهكذا. ولكن المشهد يحتاج إلى ما يبعث فيه الحياة. وتتوالى الفقرات التى تتكون منها الرواية، والقصائد النثرية التى تراقص فيها الأحداث المجردة أمام أعيننا. يلى ذلك الرسوم الزخرفية ممثلة فى: أستاذ زائر قادم من أفريقيا يشق طريقه وسط الزحام فى أحد محلات السوبر ماركت الأمريكية وطالبة جامعية سوداء على أعتاب الأنوثة، وآخرون سيكونون جزءاً من النسيج العضوى للنص - ولكن فيما بعد. وأخيراً كل فترة يعود ميجور إلى الخط الدرامى فى القصة التى يسردها فىروى قصة آل وچولى وأسرتها. ولكن القصة تنمو لا بسبب السرد ولكن بسبب

الإشارات إلى كلمات في الجمل المستقلة والفقرات والرسوم الزخرفية. وعندما يلتقى آل وجولى عند الفنار، فإن تفكيرنا لا يتجه إلى الفنارات التى ألفتها فى عالمنا، ولكن إلى شكل يشبه الشيخ كان يترأى لـجولى فى أحلامها، والفنار الذى قرأنا عنه من قبل، وفى النهاية إلى كلمة «الفنار» التى رسخها ميجور فى إحدى جملة الغريبة التى تسترعى الانتباه فى مطلع الكتاب. ومن ثم فإن اللغة تشير إلى محتوى الكتاب نفسه، إلى البناء الذى شيده المؤلف بنفسه بدلاً من أن تشير إلى العالم الخارجى. لقد تم تفريغ اللغة من مفهومها، ولم تعد الكلمات تحمل من المعانى إلا ما يوجد فى العالم الذى نتحدث عنه الرواية.

إن هذه الابتكارات التى ابتدعها كلارينس ميجور قد جعلت كتابة الرواية الحالية تماماً من أى تصور أمراً ممكناً. ومثل هذا التغيير الجذرى اتجاه جديد تماماً فى الأدب، مثلما كانت التكبيية اتجاهًا جديدًا فى الفن بدأ فى مطلع هذا القرن، وبلغ قمة نضجه الفنى على أيدى فنانى التعبيرية التجريدية بعد ذلك بأربعين عاماً. وقد خشى بعض النقاد أن يعنى انعدام التصور انعدام المعنى، وأن يكون «رسم الأحداث بالكلمات» لا يختلف كثيراً فى مضمونه عما تفعله القردة حين تعبت بمفاتيح البيانو. ويوضح ريموند فيدرمان هذا فى مجموعته النقدية التى تحمل عنوان «سيريالية الرواية» بقوله: إن الكتابة هى عملية صنع المضمون وليست إعادة تقديم مضمون موجود فعلاً. والرواية نفسها واقع ذو حكم ذاتى. والتقاليد الجديدة تتبع نفس النهج: فلا بد أن تكون القراءة عملاً أكثر إيجابية، وأن تكون إسهاماً فى عملية الخلق الفنى، فلا يفرض ترتيب زائف على الأحداث، بل إن الأحداث تتضح عن طريق الاستطراد، أو كما يقول رونالد سوكنيك

«يتصادف أن تقع» مثل موسيقى الجاز. فالمضمون نفسه يخلق من داخل الأحداث ولا يكون وجوده سابقاً عليها. فالرواية - مثل القصيدة - ليست ما تتضمنه، ولكن ما تكونه.

والنقد المعارض لهذا الاتجاه في تفريغ اللغة من مضمونها في الرواية لا يستهان به. وقد أصر أحد كبار النقاد مثل ألفريد كازين وناثان سكوت على أن المادة الحقيقية في الرواية هي القصة، وأن كلمة «روائي» مرادفة لكلمة «قصاص». أما شباب النقاد المحافظون - وبصفة خاصة جون جاردنر وجيرالد جراف - فقد شعروا بأن الروائيين المجددين يتخلون عن التبعات الأخلاقية في الأسطورة، بالإضافة إلى ما في القصة ذاتها من تسلية وترفيه. ويرى جاردنر في كتابه «الرواية الأخلاقية» أن الرواية يجب أن تبين لنا كيف نعيش، وهو يعنى هذا حرفياً: فالرب يأمرنا بما نفع، والأبطال يلعبون الأدوار، والشعراء يسجلون ما يرون. ولم يشأ جاردنر أن يعترف بأن تصوير الأحداث بالكلمات إنما يصور تجربة الكاتب الفنان الشخصية كنموذج لحياة خيالية. فهو يصر على أن الرواية تسير على نفس نهج الأسطورة، متجاهلاً حقيقة هامة وهي أن مثل هذه الأساطير لا تتكرر وظيفتها الأساسية إذا استخدمت مرة واحدة عن وعى.

والإتهام الأخطر الذي يوجه إلى الابتكارات التي أدخلت على الرواية الأمريكية حديثاً هو أنها تفتقر إلى وجود ما يفتن القارئ ويجذبه، وأن المؤلف في استغراقه في عمله قد استبعد القارئ متبعاً في ذلك خطة أكثر فعالية من انعزالية المحدثين. وأحد الحلول المقترحة لتلافي ذلك هو أن يقوم الكاتب بإشراك القراء مادياً أو معنوياً في تشكيل الرواية سواء كان ذلك عن طريق تصميم الكتاب نفسه،

أو باستخدام الاستعارات والتلاعب بها، أو غير ذلك من الأساليب. ولكن ما لم يجد القارئ نفسه فيها يقرؤه فإن اهتمامه سوف يتأثر وذلك بدافع حب الذات.

وهناك تساؤل: هل تستطيع الرواية التجديدية أن تخاطب العالم بما فيه من مشكلات، وفي نفس الوقت تبقى بمنأى عن الواقعية بكل التقاليد التي تحدها؟ وبعد كل الإنجازات التي حققها الرواد - أيمن أن تكون هناك رواية تنبض بالأحاسيس؟ لقد ظهرت حديثاً جماعة من الكتاب - في أواخر السبعينيات - قدمت نفسها كرد على هذه التساؤلات والمشاكل. وأفضل وصف لهذه الجماعة هو أنهم مؤلفو «أدب اللبان» (مثلما كانت «موسيقى اللبان» في العقد الماضي رداً على موسيقى الروك بكل ما فيها من خشونة وصخب). وقد حاول ولیم كوتزوينكل، وتوم روبنز، وروب سويجارت، وجيرالد روزين أن يكتبوا الرواية ذات المضمون الاجتماعي التي تبقى على المكاسب الفنية الجمالية التي حققها المجددون العظام في الستينيات. وكان العمل الذي يعتبر جديداً حقاً هو رواية ولیم كوتزوينكل «رجل المروحة» التي صدرت في طبعة شعبية (مثلها في ذلك مثل هذا النوع من الروايات) في عام ١٩٧٤. فالكتابة المجردة إذا ما دارت حول مضمون اجتماعي تصبح كلاً مجرداً. وفيها يتحدث هورس بادورتيز، وهو شخص شاذ في الستين من عمره، طوال الوقت، وهو يسجل حديثه الذي لا ينقطع مستخدماً جهاز تسجيل، ومقدماتاً بذلك تسجيلاً حياً لحياته حتى أن مجرد سيره في الشارع يصبح مغامرة: «إن الفكرة قد تشكلت الآن على جهاز التسجيل الخاص بهورس بادورتيز، وفيما بعد عندما أنسى من أكون أستطيع أن أدير الشريط فأدرك أنني

هورس بادورتيـز في طريقي إلى تشاينـاتاون. أما الآن، فسأجتاز هذا المدخل وأتمشى في الشارع».

إن هذا الصوت البشري المجرد الذي لا يشغله أى شىء سوى مجرد التحدث، وما من متحدث سواء، يصبح هو شكل الرواية الخالية من الثثرة كما يراها كوتزوينكل. وتكمن براعته الفنية لا في الأشخاص والأماكن والأشياء، وإنما في الصفات والأفعال والأسماء - فالنحو موضوع جدير بأن يكون مضموناً في حد ذاته: فيقول هورس «سيكون الإيجار مرتفعاً، ولكن إذا لم تستطع أن تدفعه فلا بأس». والعبارة التي كانت ذات يوم شعاراً إعلانياً في إحدى المجلات قد حورت لتكون عملاً من فنون التلاعب بالألفاظ: (اقترض بشروط ميسرة عندما تريد) بل إن هناك فصلاً كاملاً يدور حول Horse's mantra، يترنم به وسط أحداث فرعية في الرواية، جاعلاً من الصمت هدفاً واقعياً. وهورس بادورتيـز فنان يستخدم كل ما لديه من أدوات ليشق طريقه عبر التجارب والجمل فهو يجعل من السلك الكهربى حزاماً، ومن القبعة غطاء يصم أذنيه عن الموسيقى الصاخبة - أما مسكنه فهو مثل قواعد اللغة لديه يختلط فيه الحابل بالنابل. وهو يقول لواحدة من صديقاته العديـدات ذوات الخمسة عشر ربيعاً: «اسمعى يا صغيرتى، يمكنك أن تأخذى حماماً هنا، وسأتولى تنظيف ظهرك بنفسى. إن البانيو موجود في مكان ما هنا...» وهو يمشى في الحياة متعثراً، تماماً كما يتعثـر في عباراته. وعندما نصل إلى الفصل الثاني نستطيع أن نتعرف على شخصيته بسهولة من خلال كلمات قليلة («إن هورس بادورتيـز هنا يارجل. أخبرنى - ما اسم هذا الكوكب الذي أعيش عليه؟»). ولكن أسلوب هورس يسبق أى مغامرة له،

٢٠٣

ونحن نجد هذه المغامرات مسلية فقط لأنها تعرفنا على أسلوبه في الحديث أولاً. وبالرغم من أن رواية «رجل المروحة» ترتبط بعالم هورس بادورتين، فإنها رواية ترتبط باللغة بالدرجة الأولى.

وأول رواية كلاسيكية من هذا النوع تم تداولها خفية هي رواية «مشهد جذاب على الطريق» التي نشرت عام ١٩٧١، ولكنها انتشرت على ألسنة القراء من طلبة الكليات وغيرهم في منتصف السبعينيات. وقد استطاع روبنز أن يثرى هذه الرواية بأهتوماته الفلسفية باعتباره دارساً سابقاً للدين وناقداً يمارس النقد الفنى، وهو يشعر أن عقلانية الثقافة الغربية المبالغ فيها منذ ديكارت قد باعدت بين الإنسان وبين جذوره في الطبيعة، فأصبح الدين بذلك أداة للمنطق والسيطرة أكثر منه وسيلة روحية. وتقوم أماندا -بطلة روبنز- بإعادة التواصل بين البشر وقوى الخير في عالم الطبيعة، ليحل السحر محل المنطق، والأسلوب محل المضمون، والشعر محل السلطة. ولكن لكي يستطيع روبنز أن يبين للقارئ كيف تعمل هذه الروابط السحرية التي تتجاوز العقلانية، ولكي يشرك القارئ في عملية إعادة تشكيل العالم طبقاً لرؤيته يعمد إلى وصف كل شيء مستخدماً في ذلك تشبيهات واستعارات بالغة الغرابة، مستطرداً في ذلك استطراداً كبيراً.

كانت على وجه بيرسيل ابتساماة واسعة اتساع خطوات رقصة البولكا. ابتسامه a ding dong daddy ابتساماة Brooklyn Dodger. ابتساماة يحلو لك أن ترسمها على شفتيك وأنت ذاهب إلى حفل زواج بولندى. أقبلت ابتسامته مرتدية جوارب صوفية تطلب استعارة الصحف الفكاهية. بل إنك تستطيع أن تستخدم هذه الابتساماة كفخ تصطاد به الأرناب، حيث تصطف الأسنان كما تصطف الطلقات حول الحزام الذى يضعه لص مكسيكى مسلح حول وسطه. هى السلاح الذى يدافع به عن نفسه.

وهناك أمثلة أخرى عن اللغة نفسها («كلمة 'ولكن' التي جلست مثل البحار هناك في الجملة الثانية لم تقم بأى ربط بين ملاحظتيه الأولى والثانية. كانت 'ولكن' هذه تؤدي دوراً جمالياً أكثر منها أداة ربط». وفي أحسن الأحوال، يقدم روبنز للقارئ استعارة ما، ثم يطلب منه ربط استعارة أخرى بها كما في قوله: كان صيفا a peekaboo summer، وكانت الشمس تظهر وتختفي مثل ميكى روني؟.

وروبنز هو سيد اللغة الأمريكية البسيطة بساطة السجق وكرة البيزبول وفطائر التفاح وسيارات الشفروليه. وتكمن براعته في استخدام هذه البساطة في الأسلوب للتعبير عن أكثر الأشياء قدسية. ويلقى موضوع الرواية نجاحاً كبيراً بسبب هذا الأسلوب بالذات.

إن الهدف الذى ترمى إليه رواية «مشهد جذاب على الطريق» هو إعادة اكتشاف الواقع (من خلال الإدراك)، وإعادة الحيوية إلى الحياة بكل ما فيها من ملل وجفاف تسبب فيه عاملان هما سيادة المنطق والسلطة. ولكن روبنز لا يقوم بمناقشة الرسالة التي يرمى إليها ببساطة، بل إنه يجعل من قراءة روايته تجربة فريدة في التعبير عما في ذهنه. كما أن القارئ نفسه يشعر أنه قد مرّ بنفس هذه المراحل في تفكيره، ومارس نفس هذه الألعاب الذهنية، تماماً مثل شخصيات روبنز في الرواية.

ويتمد هذا التكنيك والفهم ليشملا رواية روبنز الثانية Even Cow Girls Get the Blues والبطلة هنا هى سيسى هانكشو التي تعاني تشوهاً جسدياً (إذ أن لها إبهامين هائلين)، يتحولان إلى مصدر قوة لديها عندما تقوم برحلاتها؛ عندئذ تصبح «حرية الحركة» هى العقيدة التي تحركها، ومعها روبنز أيضاً. (ومن أجل استثمار هذه الفكرة يختار

لنفسه شخصية طبيب نفسى فى الرواية). ومثلما تستخدم سيسى قدراتها السحرية فى السفر لمسافات طويلة، كذلك يطوف روبنز بقارئه عبر استعارات وتشبيهات لا حد لها كما فى «مشهد جذاب على الطريق»، ولكنه يجعلها more Kinesthetic حتى ل يبدو كل مشهد منها يعج بالحركة والحياة. فالمكان النائى الذى يسكنه ناسك فى داكوتا قد يكون هادئاً، ولكن ما إن يتناوله المؤلف بقلمه حتى يموج بالحركة: «كان الكوخ الصغير مشيداً فى موقع استراتيجى عند مدخل الوادى الضيق وقد بدا سفح التل من ورائه».

إن الحركة والتغير اللذين أصبحا الآن مألوفين للقارئ الذى اعتاد وجودهما فى كل جملة، وينظر إليهما باعتبارهما تطوراً حديثاً، استمر وجودهما ليكونا بمثابة مخرج من قيود الفكر التحليلى. ويشرح روبنز الموقف قائلاً: «إن استمرار دفع هذه الفكرة كلما كان ذلك ممكناً، قد يؤدى إلى أن تصبح حاجتنا إلى الانطلاق والتحرر أقوى من حاجتنا إلى الأمن والأمان». وتكرر هذه الفكرة فى كتابات روبنز منذ أن ظهرت فى روايته الأولى إذ يضيف قائلاً: «إن عبث الطبيعة وقسوتها يجب أن يعودا لمتخذا مكانهما البارز فى الوجود الاجتماعى والسياسى بحيث لا يتناولها أى تجديد» وتعتبر روايات روبنز والنمط الجديد من الخيال الذى تخاطبه مؤشراً إلى أن مثل هذا التغير فى طريقه إلى الخروج إلى حيز الوجود بالفعل.

ويحذو روب سويجارت - مؤلف «أمريكا الصغيرة»، و«ا.ك.ا- أسطورة كونية»، و«رحلة فى الزمان» حذو روبنز فى استخدامه السحرى للغة، ونظرتة إلى الحياة مضيئاً إليها عبقريته فى تطوير أكثر من حبكة معاً، ففى رأى سويجارت أن كل الأشياء تبدو مرتبطة

ببعضها البعض بوسائل أبعد ما تكون عن حدود رؤيتنا. وبالإضافة إلى استخدامه للاستعارات الغريبة هناك متعة تداخل الأحداث، كما أن هناك كلمات معينة تربط بين الفصول والأحداث الرئيسية في أحدها يتردد صداها حتى أبعد مدى. هذه الروابط هي أهم ما في كتابات سويجارت. أما المغزى النهائي فهو أقل أهمية من متعة معرفة كيف يؤدي كل جزء إلى ما بعده تماماً كما في اختراع روب جولدبيرج. ومن هذا المنطلق يكون Pin ball Fiction هو تطور لأدب اللبان.

وأهم كتاب هذا النوع من الأدب هو جيرالد روزين. ففي روايته الأولى «أغنيات لأمة تموت» يستخدم اللغة والاستعارات والحبكة من أجل خلق صورة لأمريكا خلال حرب فيتنام. والواقع أن كل ما عرفناه من حقائق في تلك السنوات، وكيف أن الحرب الموجهة ضد الفدائيين تخلق أعداء لنفسها، وكيف أن التكنولوجيا واللغة تخلقان مستوى خاصاً بهما في واقع الحرب، وكيف أن الجيوش تدمر القرى في سبيل إنقاذها، وكيف أن - اللغة نفسها قد تدهورت - كل هذا يظهر في كتاب روزين. وحتى ينأى بقصته عن الواقع الاجتماعي، وبرغم ذلك - حتى يذكر القارئ بما في واقع الستينيات في أمريكا من أحداث لا تقل غرابة، فإنه يضمّن روايته قصاصات من الصحف. ويتكون من هذا التشكيل الذي يجمع بين العالم الحقيقي والقصة الخيالية نص كامل أكثر حيوية من أى وثيقة تسجيلية عن هذه السنوات في حياة أمريكا.

أما رواية روزين الثانية «صاري النصب التذكاري لكارمن ميراندا» فهي تقوم على إيجابيات الستينيات، ومن ثمّ فهي أكثر بهجة من سابقتها. وبالرغم من الموضوعات غير المستحبة التي يتناولها فإن

لغته حافلة بالفكاهة والسخرية البارعة، مثل قوله عن زوجة بغيضة «يعلو وجهها تعبير... يفيض مرارة كما لو كانت تعاني آلاماً جسدية رهيبة، أو كأنها ابتلعت جهاز تسجيل تنبث منه موسيقى الريف والغرب، ولا تستطيع إسكاته». ويحفل الكتاب نفسه بالكثير من النكات ذات السطر الواحد، تدفع بالأحداث بسرعة وخفة كما يحدث في عرض كوميدى. وتدور القصة حول شقيقين يقودان سيارتهما عبر البلاد من نيويورك حتى كاليفورنيا، ويقدمان عروضهما طوال الطريق (فيلم كنوت روكنى فى نوتردام، وأشعار كار ساندبرج فى شيكاغو، وعرض فردى «للموجة الحارة» لمارتا وفانديلا فى جراند كانيون لإبعاد بعض السياح المزعجين).

ولدى روزين رسالة جادة عليه أن يؤديها مثله فى ذلك مثل زملائه من كتاب أدب اللبان، إلا أنه يجعل هذه الرسالة جزءاً من شكل الرواية، وليس مضمونها. فالراوي له أخ (بالرغم من أنه قد يكون مجرد جزء من شخصيته المهزوزة، أو من بنات أفكاره - كما ورد فى «مقدمة الطبيب النفسى») الذى هو نفسه شخصية خيالية. وهذا الأخ قد كتب رواية عن «الكوكب أوبتيا» وهو عالم خيالى يمكن أن يحل محل «الهلوسة الجماعية» التى أحياناً ما نتقبلها كأمر واقع، إلا أن رواية الأخ تنشل، وتنشكك نحن فيها إذ أن الرواية محاسب مؤهل مستقيم كالسهم، ومن ثم تتشابه احتمالات الرواية بالإضافة إلى التوتر الناشئ بين هذه الفكرة وواقع الحياة.

أما «كتاب الدكتور إبنزير ومخزن المشروبات» فهو التعبير الذى اختاره روزين ليصف ما للفن من تأثير يجعل جراح الحياة تلتئم. فالكتب والمشروبات هى القيمة الجمالية التى تجعل الأشياء تبدو

بصورة أفضل مما هي عليه فعلا، حتى ولو لفترة. ومرة أخرى تكون اللغة هي المحرك لأحداث الرواية تمامًا كما يرجع نجاح أى قصة إلى الطريقة التي تروى بها وإلى مضمون الأحداث نفسها. وكما يستشهد روب سويجارت بعبارة ورنر هيسنبرج في مقدمة «أ.ك.أ» لبيين كيف أن حقائق العلوم الطبيعية بكل جمودها تؤيد فكرته عن النسبية، فإن روزين يبدأ «الدكتور إبنزير» بشيئين يذكرانا بنيل بور: «مهما بدت الظواهر متناقضة للوهلة الأولى، لا بد أن ندرك أنها تكمل بعضها البعض في واقع الأمر». ويقول أيضًا: «هناك أشياء في غاية الجدية بدرجة تجعلك لا تملك إلا أن تسخر منها». والعبارة الأخيرة بالطبع مثال «لمبدأ التكامل» في الحياة اليومية. ولكن هذه الرؤية المغرقة في التقدمية تلقى مقاومة شديدة. ويوضح روزين اعتقادًا شائعًا بين روائى «أدب اللبان» حين ينحى باللوم على السلطة المتمثلة في الرجال من أجل إفساد الحياة. ويعانى بطله - الدكتور إبنزير - من هذا الداء ذاته؛ وهو الذى لم يكمل دراسته الجامعية وكذلك برنامج الطاقة الذرية. إنه يلوم نفسه على تلك المجزرة البشرية التي اجتاحت اليابان، وعلى المسار الذى اتجهت إليه الثقافة كلها بعد الحرب. وتراوده قيمة زائفة تتمثل في 'ترينا' التي يثير مجرد وجودها على الصفحة ضجة حسية تمزج فيها الأصوات والروائح والحركات. أما الأفكار فتبقى ليتجاوزها كل ما عداها. أما الدرس القاسى الذى تعلمه الدكتور إبنزير فهو أن مقياس عظمتنا هو الأشياء التي نستطيع أن نستغنى عنها، وأن نتجاوزها. ويتجه مساره نحو جوهر الأشياء، في حياته نفسها وفيما يمكن أن يقدمه للآخرين. ويتعلم في النهاية، وهو الذى يقدم القيم الجمالية لكل من حوله، كيف يجعل من حياته نفسها عملاً فنياً - شيئاً يعيشه، لا يشتريه. وهذه الطريقة

٢٠٩

تكون رواية «كتاب الدكتور ابنزير ومخزن المشروبات» عملاً إيجابياً بالغ العمق، تعكس فكرته وأسلوبه القيم الجمالية في الرواية حين تتجاوز نطاق وجودها ذاته.

إن صراع الفن الروائي المعاصر قد اشتد نتيجة استمرار الاتجاه المعارض له. فلولاً هذا الاتجاه المتمثل في: ألفريد كازين، وناثان سكوت، وچون جاردنر، وجيرالد جراف، لما برزت ابتكارات رونالد سوكنيك، وكلارينس ميجور، وجيرالد روزين وزملائهم. ولكن لما كان فن الرواية الحقيقي قد بدأ بالمقدمات التي كتبها ناثانيل هوثورن، فقد نجح الروائيون الأمريكيون نتيجة لما أثارته أعمالهم من مشكلات وآراء نقدية. وربما لأن أمريكا نفسها كانت منذ البداية تجربة مثالية تتسم بالتعقل فيما يتعلق بالمشاكل المدنية، لذا فقد أثبت فن الرواية، بكل ما فيه من براعة، أنه المجال الذي تخصصت فيه أمريكا لتبرز فيه القيم الجمالية. إن الرواية الأمريكية لم تكن أبداً أمراً مسلماً به، ولهذا السبب أسهمت بدرجة هائلة في تطور الرواية منذ هوثورن إلى يومنا هذا.

الفهرس

صفحة

مقدمة	٣
الفصل الأول : مفهوم النهاية عند هوثورن	١٥
الفصل الثاني : الأخلاقيات والقيم الجمالية في حكايات بازل وإيزابيل مارش.. لوليم دين هاولز	٢٩
الفصل الثالث : كيت شوبان والمذهب الطبيعي	٦١
الفصل الرابع : جاتسبي وفن بناء الشخصية	٧٧
الفصل الخامس : مجتمع فوكنر: وحدة الموضوع في «كبوة الفارس»	٨٧
الفصل السادس : ويلارد موتلى: تركيب وفك «اطرق أى باب»	١١٣
الفصل السابع : جون أبدايك - بعد «منتصف الطريق»	١٣٧
الفصل الثامن : الكتابة المسرحية عند كيرت ثونيجت	١٥٧
الفصل التاسع : فن الكولاج عند دونالد بارثيلم	١٧١
خاتمة : الرواد.. ومن تلوهم	١٨٥

١٩٨٨ / ٣٥٠٧	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢٤٧٣-١	الترقيم الدولي

١ / ٨٦ / ١٢٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب

إن كل ما كُتِب من روايات في الأدب
الأمريكي إنما هو روايات تجريبية. ومنذ البداية
كانت ظروف الحياة الأمريكية الفريدة دافعاً
لكتاب الرواية لاتباع أساليب إبداعية مبتكرة.
وعلى ذلك فإن المعرفة بالمشكلات في الشكل
الأدبي منذ بدأت كتابة الرواية الأمريكية حتى
الوقت الحاضر إنما هي في الواقع وصف لمسار
التراث الأدبي في أمريكا. لقد أصبحت ممارسة فن
كتابة الرواية أمراً حتمياً لكي ندرك مدى معرفتنا
بذاتنا.